دراسـات ورؤى نقدية بعيــون مصرية
مسرحيات – روايات

الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر

كتاب وأدباء ونقاد مصر

الجزء الثانى

دراسات ورؤى نقدية بعيون مصرية

بقلم

أ. سعد أردش

د . أحمد العشرى

د. مصطفى عبد الغنى

أ. علياء علاء رمضان

أ. أحمد محمد الشريف

أ. محمد يوسف

د. وفاء كمالو

د. آمال شوقى

أ. أحمد إبراهيم احمد

أ.أشرف دسوقى على

أ. بسنت حسين

أ. سحر النحاس

كلمة الكتاب



إن أردت أن تتحدث عن السيد حافظ

فلن تكفيك ساعات من الزمن. وإن أردت أن تكتب فقد سبقتك أقلام سطرت مجلدات.. اتفقت جميعها على تميزه وإبداعاته الفكرية والفنية في كافة نواحي الهم الاجتماعي والسياسي في أبعادها الإنسانية العميقة مما جعل أعماله في مصاف الإنتاج العالمي

سيلعننا التاريخ يوما إذا لم نقف إلى جانب هذا المبدع العبقري بالدعم والمساندة ما استطعنا ، والحفاظ عليه باعتباره ثروة قومية.

حمد الرقعى

المسرح

حول مسرح السيد حافظ

بقلم : أ. ســعد أردش

السيد حافظ من مواليد الاسكندرية فى ١٩٤٨ ولكل منا تاريخ ميلاده ومكانه دلالة استدل عليها من قراءتى لكل تجاربه المسرحية، وبوجه خاص المسرحيتين موضوع هذا الكتاب.. فأما عن التاريخ فأنت محفور بالدم والدموع فى السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار وضياع فلسطين، وقيام اسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور ولأحلام التلمود على أرضها.. وفى بياراتها، وعلى دماء شهدائها، وكانت جيوش العرب فى قلب المعركة..

وعندما أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر أصابت الأمت العربية هزيمة أخرى مدوية، على يد الجيش الاسرائيلى، كخطوة على طريق الحلم الكبير.. من النيل إلى الفرات.. وكانت جيوش العرب فى قلب المعركة... كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية القومية.. وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية، والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حارب من أجل الخلاص منذ أجيال ١٩١٩، ١٩٤٦، وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات فى الوطن العربى.

هو جيل لمعت فى عيونه ابتسامة الأمل فى حياة أفضل، ولكن أمله سرعان ما أصيب، لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من أجداده وأبائه، وأخوته الكبار، بل وفى امكانية إصلاح ما افسده التاريخ..

وتبدو لنا مسرحيتا الكاتب محاكمة قاسية لمؤسسات مصر المحروسة:

فمسرحية (٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا) تحاكم المؤسسة العسكرية.

(مدينة الزعفران) تحاكم المؤسسة المدنية على أن المحاكمة لا تعكس اليأس كل اليأس.. وإنما تحمل خيطاً دقيقاً من الأمل يمكن – لو تحقق – أن يحمل إلى الأبناء والأحفاد بشرى التحرير، والعتق والعدل الاجتماع. والأمل على اية حال يمكن أن يتحقق إذا عولجت السيئات التى يشير اليها الكاتب فى أحداثه وفى شخصياته المسرحية وفى كلماته وهى أخطاء فى النهاية ثابتة وبارزة، كان من الممكن ألا تقع لو تحققت المبادئ الستة لثورة ١٩٥٢ بصدق وحماس، من جانب الراعى، ومن جانب الرعية.

ولست أريد أن أفسد على القارئ العزيز متعة التشوق إلى قراءة المسرحيتين فأكشف عن التفاصيل الموضوعية فيهما، لهذا سأكتفى بمحاولة القاء الضوء على أبعاد التجربة الشابة للصيغة المسرحية الجديدة.

مسرح ملتزم....

إن الهدف الأساسى عند الكاتب ليس المسرح فى حد ذاته، ليس الصيغة الفنية على أى شكل من الأشكال، ولكنه الكلمة المضمون. أنه يمتلئ بمضمون ما، ثم يصبه فى قالب فنى.ومضامينه ذات صبغة إنسانسة عامة، فهى لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الاجتماعى، إنك تلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعى : الاخلاق، الدين، العمل، الحضارة، التراث، فى إطار من الفكر السياسى والاقتصادى

والعسكرى. والسياسة عنده لا تقتصر على الأبعاد الداخلية – كعلاقة الفرد بالمجموع، أو كعلاقة الحاكم بالشعب – ولكنها تتجاوز ذلك إلى العلاقات الخارجية، سواء كانت هذه العلاقة علاقة خنوع وخضوع للغير أو علاقة الند للند، أو فى النهاية طموحاً إلى الندية من العالم عضوية ثابتة بين السياستين، فبقدر وعينا نحن الشعب بالحقائق، وبقدر تطلعنا إلى الحرية والديمقراطية والعدالة، وبقدر تمسكنا بها وتضحياتنا من أجلها فى الداخل بقدر ما نتج لأنفسنا ولوطننا ولأمتنا العزة والمتعة والكرامة والحرية، والعكس صحيح.

فى "مدينة الزعفران " يبسط لنا صورة واضحة عن العلاقة بين الحاكم والشعب : الحاكم بتسلطه وبكل ما يحيط به نفسه من أدوات القسوة والارهاب توصلاً إلى ابتلاع أرزاق الشعب ومصالحه فى بطنه هو وأعداء الشهب المحيطين به، والى التشبث بالسلطة ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف، ورغم كل النكسات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب، والشعب الذى قد يكون واعيا، وفهما، وقد لا تنقصها الإرادة والتغيير إلى ما هو أفضل، ولكن شعب أعزل مسكين، لا يملك من أمر نفسه شيئاً. لذلك فإن الشعب يلتف دائماً حول زعيم هو فى (مدينة الزعفران) خادم العامة، غير أن زعيم غالباً ما يخون ثقة الجماهير به، أراد ذلك أم لم يرده فالعبرة هنا ليست بالنيات، وإنما بالأفعال والمواجهات.

ولقد عالج الأدب طويلاً قضية العلاقة بين الحاكم والشعب وهو يعكس فى النهاية تطوراً متقدماً لمنطق هذه العلاقة عبر سلسلة من الثورات

السياسية تسليم فى النهاية إلى أشكال متباينة من الدساتير التى كثيراً من الضمانات للإبقاء على خيط العدل والتوازن فى هذه العلاقة ابتداءً من الديمقراطية اليونانية وحتى التنظيمين اللذين يسودان العالم.

فى زماننا : الرأسمالية والشيوعية وبين القديم والحديث، المبادئ التى تمليها الشرائع السماوية، ولكن الكاتب يريد لنفسه أن يلتزم جانب التصوير للواقع، دون أن يتخطى ذلك إلى البحث عن الحلول.. إنه يكتفى بالإشارة إلى فشل هذا النوع من العلاقة الدستورية التى سادت وتسود التجربة المصرية منذ أن انطلقت جماهير الشعب المصرى تزأر فى وجه المستعمر الانجليزى فى ١٩١٩ تحت راية زعيمنا سعد زغلول، وحتى اسلمت قيادتها إلى زعيمها جمال عبد الناصر تحت راية ثورة يوليو ١٠٥٢ ولكنه لا يشغل نفسه بالبحث عن البدائل أو باقتراح الحلول. ولقد يشير الزعيم عنده مقبول عبد الشافى – إلى بعض ايجابيات أو سلبيات التجربة أحياناً :

- يا حبيبى يا رسول الله.. ما معنى الانساسن إذا صار عبداً وصارت الأمة نعاجاً.. الحق مات فى الإنسان.. فمن ينقذ الإنسان من الضلال غير الحرية.. طوبى للأطفال الذين لا يرون رجال الشرطة وهم يضربون المتظاهرين.. كل مواطن خائن حتى تثبت براءته.. خدعتنا التصريحات.. الكلمات البراقة الخداعة.. خدعنا التجار فى الأسواق.. كل شئ يخدعنا ونحن لا ندرى.. صفقنا لكل خطاب رائع، لكن لا جدوى من الخطب، صفقنا للمقاتلين المخدوعين فى الحرب، وقلنا مرحى بالأبطال، علقنا كلمات النصر ونحن نساوم العدو..

ولكنه يعمل بالقاعدة التقليدية فيترك للجمهور أن يكتشف الحلول وأن يسعى اليها " إنه بالرغم من نزعته التجريبية لا يذهب مذهب أصحاب المسرح السياسى الذين اتخذوا من المسرح وسيلة للتعليم والتنوير والاستفزاز والتحريض على الثورة ضد ما هو معوج وظالم، توصلاً إلى عالم اكثر عدلاً وأقرب إلى المجتمع الفاضل.

ومن (٦ فى معتقل) يضع مجموعة من المؤسسة العسكرية المصرية فى السجن الاسرائيلى فى الأرض المغصوبة، وتحت رحمة المؤسسة العسكرية الاسرائليلة، على أثر هزيمة الأيام الستة فى ١٩٦٧، والعسكريون الستة الأسرى ينتمون إلى طبقتين فى سلم العسكرية (ثلاثة من الضباط) و(ثلاثة من الجنود) ولكنهم ينتمون اجتماعياً إلى اكثر من طبقة، فالجنود من الكادحين، عمالاً كانوا أو فلاحين، أما الضابط فلقد يكون بينهم واحد من نفس الطبقة (حسين) إلا أنه قد أنطر طبقته وتنكر طبقته وتنكر لها بمجرد حمله رتبة الملازم الثانى، ولكن منهم واحداً (رأفت) هو سليل الارستقراطية المصرية : بالعجمى.. احلام مينا هاوس.. بابا، انا رجعت، إنما عايز اروح الفيلا بتاعت المعمورة، عايز أرقص واغنى واستحمى فى البحر واتمدد تحت الشمسية.. ولعله لهذا السبب بالذات قد وجد مكاناً مناسباًعند المحققين الاسرائليين ووجدوا فيه الشخص المناس أيضاً حضرة ملازم أول بيطلع كل يوم ياكل فرخة فى أوضة التحقيقات، واحنا هنا بناكل عند وتحدى.

أما الضابط الثالث (ضياء) فهو : أحسن دفعته فى الطيران.. فايتر

مقاتل.. التقارير اللى مكتوبة عنه بتقول إنه احسن دفعته اخلاقاً.. ولكنه الوحيد من المجموعة الذى فقد توازنه، وبدأ يعيش حالة تصوف وينطق بالحكمة – حتى وهو تحت سياط التعذيب – ولكنها ليست حكمة المجانين أو المهابيل، إنها حكمة محارب أصيب بشئ أكثر كثيراً من خيبة الأمل فيما كان من هزيمنة ماحقة، ولكنه مع ذلك يرفض الهزيمة، وينتظر يوم النصر، وعندما يسأله المحقق الاسرائيلى يوم ٥ يونيو كنت فين ؟ يجيب : كان باتريس لولومبا مدبوح، ثورته مجروحة جوه غابات الكنغو بتغنى للعالم، بتنزف الف صرخة، الف آه، ألف واد، ألف ثورة، كانت الفتنة تعابين تتلوى فى بحر موجه لون الندى، يا حبيبتى صديقتى الفتنة دبحت كل السود، السود لحن ثائر، حروفه تايهه فى الغابات، لو تتلم الحروف راح ينفجر اللحن. وأيضاً...

كان صلاح الدين حزين، دمعته قصيدة تواسى المهزومين، صرخة تنادى المستحيل لاجل يهون.. كان سعد زغلول منفى والثورة قايده فى البلد براكين، فيضانات...

والمسرحية تعرض علينا تفاصيل العلاقات بين هؤلاء الستة فى ظروف الأسر وما يلاقون فيه من تعذيب حينا، ومراوده وملاطف حيناً آخر بقصد استيعابهم من جانب العدو، ولكن الجديد فى الأمر أنها تعرض علينا أيضاً تفاصيل العلاقات بين مجموعة الاسرائيليين العسكريين – ومن بينهم راشيل (أو ساره) التى تقوم بنوبات عمل تتراوح بين الخدمة والترفيه(؟؟) ثم تعرض علينا بطبيعة الحال العلاقات بين مجموعة المنتصرين ومجموعة المهزومين، بينما تصل إلينا

رصاصاتهم وهى تحمل معها صوت الإصرار على مواصلة المعركة، ولعلنا قراء ومشاهدين – أن ندرك من خلال هذه العلاقات تقديماً اجمالياً لظروف هزيمة ١٩٦٧ وأسبابها ومبرراتها، ليس فقط داخل المؤسسة العسكرية للعدو الإسرائيلى، أقول تقديماً إجمالياً، لأنه فى النهاية تعتبر فنان يستوحى القوى العلمى الذى بدأ بالفعل يضع يدنا على كثير من الحقائق المذهلة التى كانت تخفيها المظاهر الكاذبة، والدعايات الخادعة.

على أنه إذا كانت المسرحية تقدم لنا هذا التصوير من خلال مجموعة من الشخصيات العسكرية إلى تظهر أمامنا على خشبة المسرح، فإننا نرى من خلال المرأة الغبية من كل منهم فى أزمته مثل أم العسكرى محمد، التى يحاول أن يكتب لها خطاباً يحمل إلى نفسها الصبر، ولكنه فى النهاية يضع فى الظرف ورقة بيضاء – أولاً لأنه أمى لا يعرف القراءة والكتابة، وثانياً لأن أمه تراه بعين الأمومة المحبة وتعرف تماماً ما يريد أن يقول لها.والأم بوجه خاص – حاضرة كانت أم غائبة – تكتسب عند السيد حافظ بعداً رمزياً يشير فى نفحة شعرية إلى مصر.. بكل ما فى مصر من أوجاع وآلام وصبرا وإصراراً..

التجريبية فى مسرح السيد حافظ :

السيد حافظ ينتمى إلى جيل جديد يبنى رفضه للقديم على أسس واقعية، من أهمها أن ذلك الجيل لم يف بالتزاماته - إما لأنها لم تكن واضحة له كل الوضوح، وإما لأنه سارع بالتنازل ظناً منه أن المعركة قد حسمتها الثورة وإما – أخبرا – لأنه كان كاذباً فى التزامه فكان يغطى

به تطلعاته البرجوازية، ضارباً عرض الحائط بمصالح طبقة الكادحين وبمصالح مصر. إن هذا الجيل يحمل سلفه مسئولية الهزيمنة المحاقة، والفشل الذريع الذى أصاب ثورة ١٩٥٢ سلسلة الحركة الشبابية التى سادت مصر فى ١٩٤٦، وهو لهذا يرفض ويرفض أساليب، ويبحث عن أساليب جديدة من خلال التجريب. والتجريب على أية حال هو السمة الغالبة فى المسرح الحديث، ونحب هنا أن نرصد بعض سمات الترجيب عند الكاتب، من خلال المسرحيتين موضوع هذا الكتاب، ونحن أن نشير اولاً إلى أن التجديد فى المسرح لا يرقى دائماً إلى مستوى الابتكار والابداع على أساس هدم لفن المسرح كما وصل الينا فى صورته : الرسمية (الكاديمية) والشعبية، منذ ما قبل التاريخ، فهو دائماً حوار بين الفنانيين والجماهير من خلال أحداث وشخصيات فنية وتدور كلها داخل بناء اتفق على تسميته (الدراما) لتمييزه عن الابنية المختلفة لغيره من النوعيات الأدبية والفنية.

ومن هنا نستطيع أن نتفق على أن التجديد ليس مطلقاً أبداً، ولا يمكن أن يكون مطلقاً، والا خرج من إطار المسرح إلى نوع أخر من الإبداع. إن المجددين فى المسرح يحتفظون بجانب من التقاليد، على الرغم منهم، ويضيقون أو يحذقون أو يعدلون فى الجوانب الأخرى.

على ضوء هذه الفكرة نستطيع أن نقول أن التحديدات التى أدخلها جيل الستينات على المسرح المصرى قاصرة على استبدال المضامين، وذلك بتناول القضايا الاتية للانسان المصرى بعد أن زالت العوائق أمام معالجة هذه القضايا، ولكن هل نستطيع أن نعتبر نعمان عاشور

ومحمود دياب ويوسف إدريس منقطعى الصلح بالمسرح القديم ؟
لا بالتأكيد، بل على العكس من هذا تماما، فمن المؤكد أن الثورة التى أحدثها هؤلاء بالمسرحية المصرية قد لحقت بالمسرح العالمى قبل ذلك بقرن من الزمان (مكسيم جوركى وانطون تشيكوف فى روسيا وهنريك ايسن فى النرويج وبرناردشو فى ايرلندا.. الخ)
ولقد جدد جيل الستينات كثيراً من الشكل أيضاً، بل وحاولوا تغيير نوعيات العلاقة فى الانتاج المسرحيى، وفى طبيعة الاتصال بين العرض والجمهور، وجاءت التجديدات فى الشكل أيضاً متأخرة عما جرى فى المسرح العالمى قرنا أو أكثر من الزمان. تجريبي الكاتب إذن لا تتناوب الأسس الثابتة للمسرح من حيث هو كذلك وإنما تقدم شيئاً يختلف قليلاً أو كثيراً عن المسرح الذى قدمه جيل الستينات، وفى الحدود التى لحقت أيضاً بالنوعيات الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والشعر...

البنية الدرامية :

يتردد الكاتب بين التقسيم التقليدى إلى فصول كما فى " مدينة الزعفران " واللحظات المتتابعة فى شكل فواصل أو (جسور) كما فى " ٦ رجال فى معتقل " ولكنه لا يحفل كثيراً بالتطور الدرامى أو بالتقسيم التقليدى إلى مقدمة وعقدة وحل. إنه فى كل الحالات يريد أن يعبر عن موقف من المواقف الاجتماعية الحادة التى تتصل بالبنية الاجتماعية (السياسة الاقتصادية) أو بمسيرة المجتمع مع ذاته ومع غيره من المجتمعات المعادية أو الصديقة. وهو لا يحفل كثيراً بالقصه كأساس للعمل الدرامى وإنما يضع البذرة الأولى لموقف درامى يقوم على التناقض الظاهر أو

المستتر، ثم يطور هذا الموقف صعوداً حتى يوصلنا من خلال "أدواته الإنسانية " وما تمر به من مواقف وصراعات – إلى ما يريد أن يبسطه من وجهة نظر نقدية، بغير تنبيهنا إلى ما يجب أن ننزع إليه من إصلاح انفسنا.

والكاتب يبسط أفكاره عن طريق " أدوات انسانية " كما قلت فهو لا يحفل كثيراً ببناء الشخصيات الفنية، قد تكون بين هذه الأدوات شخصية ما – كما نلمس فى "مقبول عبد الشافى" محور (مدينة الزعفران) ولكن البشر على خشبة المسرح بعد ذلك انماط أو أرقام أو – على الأكثر – أنواع من "السلوك الإنسانى" وهى تذكرنا من ناحية بمسرح الأنماط الأخلاقية فى القرون الوسطى، ومن ناحية بمسرح أخر بمسرح العبث الذى تتحول فيه الكائنات إلى أرقام أو مدلولات أو رموز، وسواء منح الكاتب هذه الانماط والسلوكيات اسماء اشخاص أو لم يمنحها اسماء فإنها تظل مجرد دلالات على لون معين من السلوك فى مواجهة المواقف الاجتماعى المطروح.

لنقارن مثلاً بين مجموعة العسكريين عند الكاتب فى " ٦ رجال فى معتقل" ومجموعة العسكريين عند على سالم فى " اغنية على الممر " أن على سالم يقيم مسرحيته على مجموعة من الشخصيات الفنية واضحة المعالم والمعطيات والأخلاقية والاجتماعية، وكل من هذه الشخصيات تنبئ بوضوح تام عن بيئتها وعن طبقتها الاجتماعية وعن آلامها وآمالها، وعن مدى ارتباطها بفكرة الوطن والقومية، والدراما عنده نابعة من الموقف الذى تعرضت له، ومن طريقة مواجهتها لهذا

الموقف.

أما عند السيد حافظ فإن مجموعة العسكريين قد اختيرت بشكل هندسى لتعبر عن أفكاره هو : إنه قد رصد المجتمع أولاً وصنفه إلى مجموعة من السلوكيات المتباينة أملاها أملاءاً على الأشخاص الأنماط – التى اختارها ولست أريد بعقد هذه المقارنة أن أفاضل بين مسرحيين أو بين اتجاهين، فالطريقان مشروعات ومتبعان فى المسرح على مدى التاريخ كما أسبقنا – والمهم فى النهاية أن يحقق الكاتب غاية من خلال الوسيلة التى اختارها، ونحن نرى فى مسرح بيراندللو مثلاً طرائق جديدة فى هذا المضمار، تصل إلى حد أن يستدعى الشخصيات الفنية فى " ٦ شخصيات تبحث عن مؤلف لتعرض مأساتها بنفسها على المسرح، حيث يقع تناقض دموى بينها وبين مجموعة الممثلين وبيراندللو فى مثل هذه الحالة يضع أمامنا على المسرح مجموعة من الأشخاص (الممثلين) ومجموعة من الشخصيات تؤكد لنا أنه لا قدسية للقواعد فى الفن، شريطة أن نملأ الثغرة بإبداع جديد، وألا يترتب على هجرنا للقاعدة فراغ فى البنية الشاعرية للمسرح، وأن يضع الكاتب فى اعتباره دائماً أن ما يكتب يجب أن يتوفر فيه الحد الأدنى من امكانيات الوضوح والشفافية، ليس فقط للجماهير التى ستؤم العرض المسرحى – بل – ومن باب أولى – لمجموعة الفنانيين المسرحيين التى يتتبنى العرض ويجب أن يكون فى مقدمة هذه الإماكنيات بطبيعة الحال رؤية واضحة للكاتب حول القضايا التى يطرحها فى مسرحه، وبوجه خاص إذا كانت هذه القضايا ذات طبيعة واقعية نابعة من الحركة الدائبة للمجتمع وهذا حال هاتين المسرحيتين.

البنية اللغوية :

ينتمى مسرح السيد حافظ إلى " مسرح الكلمة " وهو يقوم بشكل أساسى على الحوار المنطوق بالتناقض مع نوعية جديدة من المسرح بدأت تغزو خشبات المسارح منذ قديم الزمان فى المسرح الأسيوى ومنذ أوائل القرن فى المسرح الفرنسى (انتونان ارتو) وفى المسرح الروسى (فزيفولود مايرهولد الذى وضع الابجديات الأولى فى تقنيات البيوميكانيك) وأخيراً فى الموجات الحديثة التى تظهر بوضوح فى "المسرح الفقير"عند جروتوفسكى فى بولندا.

وإذا كانت القيادة فى مسرح الحركة للمخرج والممثلين، فإنها فى مسرح الكلمة للكاتب – ومن هنا فمن الأهمية بمكان كبير أن ندرس لغة الكاتب، وأن نبحث فى طبيعتها ومنشئها وبيئتها : هل هى لغة الشعر أم لغة النثر، وهل هى متوائمة مع البيئ الدرامية ومع الموقف الدرامى ومع الشريحة أو الشرائح الاجتماعية التى تنطق بها، حتى نتوصل إلى استنباط منهج الأداء.

لغة السيد حافظ تتردد بين مستوى العامية ومستوى العربية (أو الثالثة جريا على تسمية توفيق الحكيم) ولكنها تنحو منحى الشعر، فهى ليست اللغة الوظيفية التى توجه توجيهاً إلى مجرد الوفاء بالمعنى أو بالهدف المقصود من نطقها كما يقع فى الحياة الواقعية، بل تتجاوز ذلك إلى نسج مناخ يعبر عن المأساة أو المآسى التى يشجبها الكاتب : مأساة انعدام الحرية والديمقراطية فى ممارسة لعبة الحكم فى كل الأنظمة

المصرية فى المسرحية الأولى، ومأساة تفسخ القوات المسلحة كسبب أساسى للهزائم المتكررة فى المسرحية الثانية.

والحقيقة أن اللغة عند الكاتب تقوم مقام كثير من ركائز المسرح التقليدى كالبناء الدرامى الممنطق وكالشخصيات الفنية.. الخ. فكأنما المسرحية قصيد درامى يذكرنا على سبيل المثال بقصيدة " يس وبهية " عند نجيب سرور، وعلى المخرج ومجموعة الممثلين أن يتبينوا معالم الشعر فيه وأن ينسجوا من هذه المعالم قيماً درامية تتكامل حتى تجسد لنا تركيبة فكرية فنية توحى إلينا بالمأساة التى يجتازها مجتمعنا، لعلنا أن نهتدى إلى التزاماتنا قبل تفريغ هذه المأساة.

والشعر عند الكاتب لا يعترف بعلم العروض وبكل ما يقوم عليه الشعر، قديمه وحديثه، من موازين وقوف وغير ذلك مما يميز نسيج الشعر، ولكنه نوع من الشعر يقوم بالدرجة الأولى على تصور ما يمكن أن ينطق به الإنسان فى حالات اللاوعى واللاوزن. مثلما يقع فى الكوابيس أو فى لحظات المفاجأة بكبريات المصائب، اقرأ معى مثلاً افتتاحية " مدينة الزعفران " على لسان الكورس:

يا شمس يا أزهار.. يا سجن يا سجان.. يا زيد يا عمرو..
يا طير يا أشجار.. يا خبر يا خباز.. يا فاطمة يا بهية..
يا ليل يا دخان.. يا حطب يا حطاب.. يا سهل يا تلال
يا أهل الكفور والنجوع والأزقة والحارات
بعد موت السندباد لم تنته الحكايات.

وبطل كل حكاية كان السندباد أو عنتر أو الزناتى خليفة.. لكن فارس

الليلة.. بطل الليلة.. لم يكن ابوه السندباد..

ثم يقول مقبول عبد الشافى فى الفصل الأول :

تعلمت ان الشرف كل الشرف فى حالة تغيب.. وسألت نفسى سؤالاً واحداً : هل توقف الشعب عن الانجاب ؟ ووجدت الجواب : لا ففى كل لحظة يولد طفل، وربما هناك فى أحد الأكواخ طفل قادم.. ليس بنبى، ليس بعنترى، ليس بخارق للعادة، بسيط مثل الهواء والسنابل، والحرية، يحمل الوطن من عصر اللاانسان إلى عصر الإنسان.

وفى (٦ رجال فى معتقل) تتجلى الطبيعة الشاعرية للغة الكاتب تهويمات ضابط الطيران (ضياء) المسيح راجع فوق الدروب فى القدس، غريب، طفل غريب، قلبه ينزف صديد، المسيح ضحكة طفل رضيع مقتول بالسكوت. السكوت يا حبيبى والقرآن والانجليل ريح ممكن تزيل الزوبعة، القرآن صبح غريب يا حبيبتى ابدرى.. ابدرى جوه النفوس حروف النور، ابدرى الحقيقة لاجل ما تصلح أرض الكدب البور.. يا حبيبتى دوقى عيالك الطين.. شربيهم مية النيل.. رجع المسيح.. رجع غريب.....

والبناء الشعرى لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى، الشعر عنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين وتلك الوحشة إلى المثل العليا فى الوطنية، وفى الأخلاق، وفى الدين، وفى التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار.

وإنى لأتساءل أمام هذا البناء الشاعرى للغة الكاتب : ماذا لو ملك الكاتب ناصية الصنعة الشعرية وعلومها فصاغ حواره شعراً حقيقياً بكل ما فى الشعر من موسيقى، وايقاع وأوزان؟

البنية الفكرية :

تطرح مسرحية (مدينة الزعفران) قضية العلاقة بين الراعى والرعية أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلك من نظريات حول امكانيات الاختبار، وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) ابتداء من مبادئ الشريعة السماوية، وانتهاءً بما حققتها الشعوب من مكتسبات ديمقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون – ويذهب الكاتب من ناحية إلى أن السلطة تفسد الفرد وراجع " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس، و(جحا باع حماره) لنبيل بدران، والأصل الذى يمكن أن ترد إليه كل هذه العلاجات الحديثة (الحياة حلم) لكالدرون دى لاباركا، ويذهب من ناحية اخرى إلى أن الميزان الحقيقى فى ضبط الأمور هو الشعب، الزعيم، الناس..

مقبول : من يستطيع عزل خادم العامة ؟

الكورس : السلطان، أو الوالى، أو الوزير.

مقبول : لا.. انتم.. انتم عينتموه، وانتم تستطيعون عزله.

ولكنه لا يقول لهم كيف ؟ من خلال أى تنظيم؟ من خلال نظام الشورى النابع من الشريعة الاسلامية؟ أم من خلال ديمقراطية المجتمع الرأسمالى القائم على مشروعية وضرورة نظام الطبقات المستقرة فى مكانها مع تجريم أى اتجاه إلى اذكاء الصراع الطبيعى بينها، ولو من خلال التنظيم

اليسارى القائم على إذكاء الصراع بين الطبقات وحسمه لمصلحة البروليتاريا بوجه خاص أو الكدحين المنتجين بوجه عام. إن مقبول عبد الشافى – ومن ورائع الكاتب – يتركنا نتخبط فى مأساتنا، ولا ينير لنا طريق التنظيم ولا يوجهنا إلى سلبيات تنظيمنا الاجتماعى، لا يضرب لنا الأمثال من تنظيمات أفضل، وكإنه يريد لنا فى النهاية أن نواصل لعبة الكفاح دون عقل، ودون تخبط، كما نفعل منذ أن حكم الفراعنة مصر حتى الآن. ولكننا نتنبه عند سقوط مقبول عبد الشافى من كرسى خادم العامة، رغم أنه صعد إليه بناء على اختبار، إن الاختبار فى ذاته غير كاف، وأنه إذا لم تراقب الجماهير سلوط السلطة وأصحابها فالنتيجة دائماً هى ما حدث لمقبول، وما سيحدث لغيره. ذلك أن أصحاب السلطة العليا، ومن وارئهم الأجهزة – محلية كانت أم اجنبية – يمسكون بأيديهم الخيوط كل الخيوط ويلعبون اللعبة بمهارة تعززها خبرة طويلة وعريقة ورثوها من الفراعنة والأباطرة والقياصرة.. انهم يتحكمون فى الأسواق، وفى البطون، وفى العواصف، وفى الأرزاق، بل ويتحكمون أيضاً فى اتجاهات الجماهير. بما يملكون من وسائل الاعلام والردع والقهر والتخويف والارهاب من ناحية والمغازلة والترغيب وتحقيق الأحلام والتطلعات من ناحية اخرى.

وعلى ذلك فإن الكاتب يهدم بسقوط مقبول فكرته المثالية بأن الشعب صاحب الأمر والنهى، وبأنه يقول للحاكم كن فيكون، أو انزل فينزل، كما كان سلطان الاستانة يفعل بولاة الولايات تحت ظل الامبراطورية العثمانية.

ما الحل إذاً، وقد انهزمت أكبر تجارب الزعامة الشعبية فى حياة مصر، وكانت نتائج هزيمتها ما يعلم الكاتب والقارئ مما يجرى ؟...

يبقى السؤال مطروحاً، ويبقى لتجربة الشعب وحدها أن تجيب عليه، بكل ما تتضمنته كلمة (الشعب) من معميات من هو ؟ هل هو المنتجون أم المستهلكون؟ المتعلمون والمثقفون ام الأميون ؟ التجار والأغنياء والملاك أم الفقراء والمعوزون والكادحون من أجل رغيف أسود.. مجرد غيف أسود.. وبالكاد يصله؟ أم هو فى النهاية مجموع تحالف فئات الشعب بكل ما بينها من تناقضات كما أرادت له ثورة ١٩٥٢ أن يكون ؟ على أننا إذا دققنا النظر فى المسرحية الثانية و(٦ رجال فى معتقل) حول الانتماء الفكرى الحقيقى له ولكائناته التى تعبر عن فئات الشعب، فإننا نراه شيئاً لا يختلف كثيراً عن منطق المصالحة الذى فرضته الثورة، والذى انتهى بالفشل والهزيمة : الوسط الليبرالى فى إطار من مثاليات الدين، يقول العسكرى الفلاح (محمد) مناجياً أمه :

كان نفسى يا امه اجولك خللى بالك من اخواتى الصغيرين.. وديهم المدرسة، وودى الكبار كمان.. أظنك ما شفتيش.. انتصار.. هى ساكنة فوق الجزيرة الحمرا.. ودايماً بتغلطى وتروحى الجزيرة البيضا.. أوعى حسك تروحى لانتصار تمشى شمال ولا يمين.. امشى فى النص علشان توصلى صح، أصل فى اليمين عربيات كثيرة بتقتل... ولم يقل لنا ما هى أخطار اليسار، وللسكوت معنى)..؟ ثم يقول العسكرى عبد القوى للضابط الاسرائيلى المحقق :

انا ما كسبتش حاجة غير إنى عرفت فين عيوبى.. أنا لا بامشى شمال

ولا بامشى يمين ولا حتى مع المذبذبين اللى بتقولى عليهم... وقبل ذلك، وفى أول تحقيق مع الضابط حسين يسأله الضابط..

أنت مين ؟

لا.

انت شمال ؟

لا.

وفى الحقيقة أن تقرير هؤلاء الأشخاص – وهم من فئات وطبقات مختلفة بأنهم ينتمون إلى الوسط أو على الأقل منتمون إذا اتيح لهم، إلى الوسط، قد يحمل لنا إحدى دلالتين : أما أن الكاتب يدعو إلى اختبار هذا المنهج الفكرى – وهو الأقرب بطبيعة الحال إلى دستور الشريعة الإسلامية – وأما أنه يعارض هذا المنهج ويدعوا إلى منهج أكثر حسماً.. ولكن الأرجح من خلال الحوار أنه يحبذ هذا المنهج ولا يرفضه، والا لبادر إلى معارضته على لسان شخص من شخوصه.

والكاتب فى نهاية هذه المسرحية يجد الخلاص على أيدى الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، بل أنه يستدعيهم لإنهاء العرض المسرحى بالبندقية والكلاشنكوف، وهو أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق، لأن المعركة العسكرية ليست حلماً من الأحلام، خاصة والأرض العربية تغلق فى وجوه هؤلاء الفدائيين شبراً شبراً، ابتداء من سبتمبر الحزينم فى الأردن ١٩٧٠، وصعوداً إلى سيناء بعد ذلك، ثم إلى جنوب لبنان وسعد حداد، وأخيراً بمعاهدات كامب ديفيد ومفاوضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب.. كل

العرب. ويعلم أيضاً القيادة الفلسطينية قد انتهجت مؤخراً منهج الصراع الدبلوماسى، محل الصراع العسكرى...

ويبقى أن أهنئ الكاتب على إصراره، وعلى غزارة انتاجه فى وقت جفت فيه الأقلام، وتطلعت العيون زائغة تترقب المجهول، فى عالم يموج بالفوضى والإضطراب، وتتهدم فيه كل المثل، والعقائد، والايديولوجيات، ويسيطر الرعب من حرب ثالثة ماحقة لا تبقى ولا تذر.. أو لعلها هى الخلاص؟

سعد أردش.. الكويت فى ١٩٨٠/٤/٧

رحم الله الدكتور أحمد العشرى

السيد حافظ بين التجريب والإلتزام ..
وهموم الإنسان
بقلم : د . أحمد العشرى

السيد حافظ كاتب مسرحى ملتزم بموقف تجاه جيله وواقعه ومجتمعه العربى . وهذا الموقف لا يتمثل فقط على مستوى الإلتزام كمعنى وسلوك , إنما يتجاوز ذلك إلى إبداعاته الفنية فى مجال المسرح . فهو كاتب بدأ الكتابة مبكراً (فى سبعينات القرن العشرين) عزيز الإنتاج متنوع الروافد والطرح . فهو من ناحية كاتب يعبر عن الواقع بمرارة وحسرة يبغى الأفضل للإنسان والوطن .

ومن ناحية أخرى فهو كاتب يعرف كيف يستلهم التراث بأنواعه , وكيف يوظفه مسقطاً على واقع حضارى معيش , وهو من ناحية ثالثة إلى جانب كونه كاتباً درامياً سياسياً فهو من أوائل التجريبيين ليس فى مصر فحسب, بل فى المنطقة العربية بأسرها , ولعل مسرحيته (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى) والتى كتبها فى مطلع السبعينات لدلالة أكيدة على سبقه فى مجال التجرب , حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول , وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول أشكالية المصطلح فى أواخر الثمانينات .

ومن ناحية رابعة , فقد كتب للطفل عدداً كبيراً من النصوص المسرحية مثل معظمها فى الكويت وقطر والإمارات والعراق ... هذا إلى جانب عدد من الرسائل والبحوث الأكاديمية التى خطت فى المغارب العربية والخليج حول مسرح السيد حافظ فى شتى أشكاله وإتجاهاته .

كما أن أعماله المسرحية قد تصدى لها بالنقد والتحليل عدد ليس بقليل من النقاد الأكفاء فى مصر وسائر البلدان العربية , ونوقشت أعماله فى معظمها بإذاعة البرنامج الثانى.

وتلك الأعمال التى بين يديك عزيزى القارىء متنوعة فى شكلها ومضامينها . وإذا كان التنوع فى المضمون قد طرحته تلك الأعمال وهى فى معظمها تقف مع الإنسان وحلمه بالحرية وتجاوز الإغتراب بشتى أنواعه, إلا انها من ناحية الشكل تمثل وقفة، وإضاءة فى مسيرة الكاتب المسرحية.

والسيد حافظ من الكتاب المهمومين بمفهوم التجريب من ناحية , ومن ناحية أخرى من المهمومين بطرح قضايا كلية تطرح ثيمات (ألعدل والظلم والموت والحرية والنشىء والإستلاب).أنه ينتصر للإنسان ضد عوامل القهر اقتصادية واجتماعية أو سياسية أو حتى كونية .

ومن ناحية أخيرة وفى إطاره التجريبى فإنه يملك وعياً بمفهوم وحدة الفنون, (فالكلمة والصورة واللون والضوء والصمت والحركة والموسيقى) أشكاليات يجرب فى إطارها أعماله المسرحية .

والسيد حافظ مهموم بالنموذج البشرى , رجلاً كان أم إمرأة , فتى أو عجوزاً , يطرح من خلاله معاناة النموذج فى مواجهة كل عوامل القهر والإستلاب والنشىء والظلم .

ورغم أن السيد حافظ يطرح قضايا كلية ويهتم بالنموذج البشرى , إلا أنه فى نفس الوقت يمتلك خصوصية البيئة العربية والمصرية فى همومها اليومية وإنعكاساتها على نموذجه البشرى بكل تنويعاته , إنه كاتب يؤمن أولاً وأخيراً بقيمة الإنسان العربى ومستقبله , منطلقاً من خصوصية الإنسان المصرى إبن الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية والعربية على مر العصور .

إنه كاتب مصرى الأرض والنبض والحضارة. وكلما أقرأ كتاباته أدرك بقينا أن مياه النيل لم تتدفق عبثاً. مسرحية إشاعة.. ايه معنى الوطن.. والإنسان؟

ولنطالع معاً قراءة سريعة لنماذج من إنتاجه المسرحى التى يجمعها هذا الكتاب . ففى مسرحية (إشاعة) ينتصر السيد حافظ رغم المأساة إلى فضيلة البراءة المطلقة فى مواجهة قوى الشر المتربصة ولعله فى هذه المسرحية ينطلق من الجزء إلى الكل لادانة كل عوامل وملامح التربص بالجمال والحب والنبل الإنسانى . رافضاً للحقد والكراهية والأنانية , وكل مظاهر الإستلاب والتخلف والحقد ...

إذ تطرح مسرحية (إشاعة) مفهوماً عصرياً للصراع الأزلى بين إرادة الخير وإرادة الشر . إذ تطرح المسرحية نموذجاً نبيلاً عالماً مصرياً لم يفقد برائته بعد .. حصل على جائزة نوبل فى العلوم الإجتماعية .. وهو لفرط برائته يهدى الجائزة إلى مصر وكل مصرى.

وعليه فإن إرادة الحير المطلق تحسم فى البداية إلى جانب الدكتور مصباح , ولأن الخير حقيقى , ولأن الشر زيف فهو يتخذ أكثر من وجه وأكثر تنويعة .. تتمثل تلك التنويعات فى إرادة الشر فى أخد جوانبها فى شخصية خطيب الفتاة والتى تركها المؤلف كنموذج تعبيرى لكل فتاة جامعية طموحه وكتنويعة إيجابية على شخصية الدكتور مصباح .. إذ يدور حوار ملىء بالمفارقات بين خطيب لفتاة (ابن لحمها) حوار حول الكلب الذى مات وهو يعبر فى الشارع ليبذر المؤلف مقدمة صغرى للمسرحية ككل , ويرهص لشىء نبيل أو وفى سيقتل أو سيشوه

.. ولعله الدكتور مصباح , أو لعله الفتاة نفسها .
ثم تطرح المسرحية تنويعها آخر على صراع الخير والشر بين مصباح الزمان الذى يبغى أن يكون مجموعة جديدة من الشباب لقيد كتابة التاريخ بشكل حقيقى (ثورة ١٩١٩ مثلاً : مين إللى ظلم ومين إللى إتظلم , مين القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية).
وإرادة الرجل المهم عدو التقدم وعدو التاريخ وعدو الحقيقة كنموذج وتنويعه على إرادة الشر الرجل المهم : ما أنت عايزهم يعيدوا كتابة تاريخ ثورة ١٩ وبعدين ثورة 36 وبعدين ثورة ٤٨ وبعدين ثورة ٥٢ وبعدين ثورة ١٢٥ مايو ٧١ وبعدين ثورة ايه ...
مصباح الزمان : ياريت الشباب يقدر يعيد تاريخ بلاده .
ولأن سؤال الدكتور مصباح الزمان سؤال منطقى ولأنه موضوعى فى طرحه ولأن أشكالية كتابة التاريخ أشكالية تؤرق كل مثقف مصرى , ولأن الرجل المهم غبى , يمثل تنويعه على إرادة الشر فإنه يناور ويسعى لتشويه صفحة الدكتور مصباح فيلجأ إلى حوار مباشر للتشكيك فى سمعة الرجل .
الرجل المهم : ... وبعدين ايه حكاية البنت دى (يخرج سلايدز وفيه صورة الفتاة).
مصباح الزمان : دى طالبة .. مالها ؟
الرجل المهم : (يضحك) ملها .. عيب عليك لما تبقى راجل كبير وناقص .. دى قد بنتك يا أخى .. عيب .. خذوه (يسحبون أستاذ الجامعة).

إن الرجل المهم قد جهز كل شىء .. التهمة والفضيحة بإطارها المادى , لقد انتصرت إرادة الشر مرحلياً .

ثم تطرح المسرحية تنويعة ثالثة على إرادة الشر لتشكل مع سابقاتها ملامح الإنهيار فى المجتمع .. إنها شخصية الأستاذ فهمان.. كنموذج لشخصية غير سوية والتى تفسد كل شىء فى مجتمعنا .

إنها نموذج فج لفقدان البراءة .. انه استاذ جامعى وسمسار يبيع كل شىء .. ولديه التبرير لكل شىء .. انه نموذج مجسد على مستوى الدراما فى مسرحية (إشاعة) للمثقف البرجوازى الإنتهازى ولنقرأ معاً حواره التالى وهو حوار خطير يلمح بل ويصرح :

الأستاذ فهمان : أنا بعرف سفارات وهيئات أجنبية بتجمع معلومات لعمل أبحاث علمية مؤسسة .. أنا موافق إنك تشتغلى فى أبحاث لدولة من دول

الفتاة : دى خيانة .. بيع المعلومات والتجسس خيانة .

وكتنويعة على سابقة الرجل المهم يرى أن حجة الفتاة نموذج الجيل الجديد حجة قوية فهى لا تجيب بأكثر من كلمة خيانة . فيلجأ فهمان للمناورة ..فيطلب منها ملخص جلسات أستاذها مصباح الزمان .. فترفض الفتاة أيضاً.

وتنقلنا المسرحية فى بناء درامى متصاعد إلى نموذج أو تنويعة ثالثة تتمثلفى الصحفى أبو الكلام , والذى يؤكد الكاتب أن يقوم بدوره نفس الشخصية السابقة .. غير أنه يتنكر بإرتدائه نظارة ويمسك قلماً كبيراً .. والذى عاش طوال عمره متنكراً .. ففى عصر الملك كان قلمه , ومع

الثورة كان قلمها ومع كل رئيس ..مع الشرق كان شرقى .. مع الغرب كان غربى .

الفتاة : وقلمك هو هو والحبر بيتغير , مرة أحمر , مرة أصفر , مرة أخضر .. مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة , مرة مع العبيد , مرة مع السادة مرة مؤمن , مرة كافر , بس قوللى أنت مين ؟

فيبرر لها أبو الكلام ويشرح لها الأمر ببساطة فهو رجل الأقنعة , كل ثانية لها قناع .

الصحفى أبو الكلام : كل همسة كل ثانية لها قناع , لها قلم , لها حبر , لها كلام والصحافة هى أنا ... البلد دى طول عمرها إللى خانها كسب وإللى باعها كسب .. النديم مات غريب .. غريب اتنفى عشرين سنة , وإللى ضحى زى محمد فريد طلع من المولد بلا حمص , مخدش حقه من التاريخ ولا حتى لقى فى آخر أيامه طبق طبيخ .

وعندما تسأله الفتاة عن رأيه فى الدكتور مصباح الزمان يجيبها بأنه رجل عنيد.

أبو الكلام : الراجل ده مفهمش, إللى كانوا زيه على مر العصور يا إما إتسجنوا , يا إما دخلوا مستشفى أمراض عقلية .. القضية ي اصبية إن مفيش قضية .. التجسس فى الزمان ده مش خيانة ... التجسس فى الزمان ده إسمه شطارة إسمه مفهومية .. إسمه جمعيات دولية للسلام والأمان .. إسمه مراكز بحوث

وفلوس للمحتاجين .. إسمه المعونة والإعانة للشعوب الغلبانة
.
ان أبو الكلام كنموذج للخائن بل هو الخيانة يفشل فى إقناع الفتاة , فيحاول أن يجندها لتكتب فى الصحافة لكنها ترفض لأنها إذ أدركت أن أمثال أبو الكلام هم سبب النكبة .

الفتاة : أنا بس عرفت ليه دلوقت فيه أمية ثقافية فى الجامعة , ليه ولاد كثير ميعرفوش الفرق بين نجيب محفوظ طبيب النساء.. ليه ميعرفوش طلعت حرب ولا سيد قطب ولا حافظ إبراهيم ولا محمود شاكر.. ولا مين إللى بنى مصر.. عن إذنك.. بس قبل ماأمشى أحب أقولك مع ده فيه ولاد فى الجامعة زى النديم وبيرم التونسى وزى فاروق الباز.. وزى عبد الناصر ويمكن أكثر .. عن إذنك .

تنقلنا المسرحية فى حوار متدفق وصراع متوافر إلى مكتب مصباح الزمان . وإذا كانت الدراما تطرح سؤالاً وبالطبع تطرح الفتاة بعد كل النماذج التى قابلتها سؤالها لأستاذها :

الفتاة : اية فايدة البحوث لما تترمى فى الأدراج ولا على الرفوف فى كتاب ضرير ما يتقراش .. ايه فايدة القصيدة والعلم والحلم لحظة انهيار الوطن .؟

فيدرك الدكتور مصباح الزمان على الفور أنها قابلت نماذج يعرفها جيداً
.
مصباح الزمان : عارف إنك قابلتيه .. وعارف إللى متعرفهوش عنه

.. دا أخوه الصحفى أبو الكلام , وابن عمه سابق أوانه المحافظ إللى باع الآثار والأسرار وهرب مليار دولار وحفظهم فى خزانة سويسرا فى رقم سرى , يبقى جده الكبير إللى خان اخناتون .. يبقى عمه إللى خان عرابى.

إنهم سرطان هذا الزمان , والخيانة لها تاريخ ممتد .. إن السلفية يتجمعون ويكونون نسيجاً اخطبوطياً انتهازياً يعوق التقدم ..

فتلاحقه الفتاة بالسؤال :

الفتاة : تفتكر ايه معنى الوطن لما يبقى الإنسان مالوش ثمن ؟

إن التاريخ ذاكرة لا تمحى فبقدر ما يسجل الخيانة قطعاً يسجل المجد حتى ولو تأخر الآن آلاف السنين أو حاول البعض تزيفه .

مصباح الزمان : جدك الكبير أحمس.. عرفاه.. لما مات شاله تاريخه من على المعابد ومسحوا سيرته , وفجأة بعد ٤ آلاف سنة لقوا بردية مقبرة تلميذ فرعونى مكتوب فيه دوره إللى أداه .. ومع كدة لما نمشى على كوبرى عباس ابقى بصى تحت الكوبرى تلقى دم الشهداء إللى ماتوا عليه, طرح مدارس ومستشفيات وعمارات وقهاوى وغناوى.. مفيش حد بيحب بلده بيستنى الثمن.. وإللى خانوا ياما وإللى خانوا ياما وإللى باعو ياما.

وتردد الفتاة فى تخبره بالإشاعات حوله فتطلب منه الهجرة .. أن يغادر الزمان والمكان , لكن الوطن فى رأى الدكتور مصباح إنسان ويرفض أن يترك الوطن وتنتهى المسرحية بانتصار إرادة الشر وهنا تكمن الدرامية فيها , فقد تآمر على الفتاة كنموذج للبكارة والخصوبة زهرة

الحياة وأم الأجيال . تآمر عليها كنموذج للأرض كل عناصر السوء , واستشرت إرادة الشر (أبو الكلام , فهمان , الرجل المهم (ودسوا لها طفلاً كمعادل موضوعى لتشويهها على المستوى المعنوى . فى مشهد ميلو درامى ويستمر الروند مرة ومرة وتنتهى المسرحية من حيث بدأت .. فالشر باق وفى نفس الوقت سيبقى مصباح الزمان فى كل مكان .

الإغتراب والبراءة :

فى دراما (أجازة بابا) – وهى دراما لممثل واحد – تؤكد على مفهوم الإعتراب الإجتماعى والذى يعيشه أحمد بطل المسرحية ترتبط مع مسرحية امرأتان بوشائج قربى .. إذ يوجد حيوان (كلب) يهاجم باب شقة أحمد فى مسرحية أجازة بابا وكلب يصطحب المرأتان فى مسرحية امرأتان ثم هناك علاقة بين الرسالة القادمة من أمريكا فى مسرحية أجازة بابا بالسيدتين اللتن تنتظران الخال الفنى الذى لن ياتى أبداً .

عمد السيد حافظ فى مسرحية أجازة بابا إلى إستخدام (البلاى باك) فى مناطق كثييرة, ويبرز حالة الإغتراب التى يعيشها البطل والذى يهرب من واقعة إلى منطقة الحلم، ولكنه حلم غير متحقق , حلم مجهض فى كونه شاعراً أو طياراً أو مليونيراً أو ضابطاً, أو حتى مجرد سفره إلى شقيقه فى لندن .

وتتوالى الأحلام والأمانى المجهضة (بيت – جديد – عربة فلوس تساعد أختى فى جوازها , وزوجتى تطلب تأمين مستقبل الأولاد ... الخ) .

وتكمن مأساة أحمد بكل مسرحية أجازة بابا فى أنه شخصية واعية , وفى نفس الوقت عارفة .. والمعرفة والوعى تعد فى عصرنا نوعاً من الخطأ التراجيدى الذى يؤدى بصاحبه إلى نهاية مأسوية, وهنا يكمن السمو فى شخصية البطل كإنسان عادى، وكنموذج لأبطال الطبقة الوسطى , لكنه فى نفس الوقت نموذج متمرد حتى على زوجته التى تملك قدراً هائلاً من البراءة والتى لا تعرف الكثير عن العالم الخارج عن محيط أسرتها .

أحمد : محدش علمك شىء عن حق الحياة عن الفشل .. عن النجاح .. عن الكفاح .. فتحت عنيكى لقيتى كل شىء موجود واليوم إللى قالت لك فيه المدرسة اكتبى موضوع إنشاء عن أسرة فقيرة .. كتبت .. كانت هناك أسرة فقيرة .. وخادمتهم فقيرة وطباخهم فقير وسواقهم فقير .. وحارس الفيلا فقير .. ولما أبوكى خسر كل فلوس اتجوزتينى وأنت واعية ان العالم المحيط حواليكى أخفى الحقيقة تماماً عنك .. ولما تزوجت عليك الأمور وعاش كل منا فى عالم خاص به.

إن أحمد كمغترب اجتماعى عن زوجته يعد بمثابة أغرب الغرباء , أنه يلقى باللوم على والده الذى عمله أن كل شىء حرام .. قد علمه المثالية رغم أن كل شىء قد تغير والناس تغيرت فالزمان غير الزمان .. أن احمد فى حالة لا يستطيع فيها التفريق بين الصح والخطأ , أنه يبحث عن الحقيقة , ولا يفيق من أحلامه وهواجه التى تعد بمثابة محاكمة لنموذج مسئول من ناحية عن حرية اختياره وغير مسئول من نواحى

كثيرة عن نواحى الفساد من حوله. فهو مغترب على المستوى المادى وأغرب الغرباء على المستوى الإجتماعى , يقيم علاقة إستبدالية مع الصور الموجودة فى منزله , يحاسب نفسه ويحاسبهم (الزوجة – الإبن – الأب) ويأتى صوت أذان الفجر ليستيقظ من تداعياته ويقرر تجاوز عزلته المادية ليلحق بزوجته وأولاده ويمتلك القدرة على الفعل .

ماذا جرى فى العالم ؟ ..

فى مسرحية (العزف فى الظهيرة) يطرح لنا المؤلف نموذجاً آخر للمرأة المستلبة .. انها صبرية التى تسكن فى شارع منصور المتيم , تعيش حياتها وحيدة هادئة , حتى يقتحمها رجل يدعى الهمشرى بحجة أنه يسأل عن مواطن هارب مطلوب للعدالة , فيحتل المكان عنوة ويأتيه أحد أتباعه وتحاول صبرية عبثاً أن تبرهن عن أن الشقة شقتها والأشياء ملكها , الإ أن محاولاتها تضيع هباء , إذ يشهد الحارس والبقال والرجل الثانى أن المكان ملك للهمشرى .

وعندما تأتى ليلى صديقتها لزيارتها تعتقل أيضاً داخل الشقة وترغم المرأتان على الرقص والقيام بالخدمة , وعندما تحاول صبرية أن تناقش الهمشرى (الممثل ؟) منطقياً فى عدم أحقيته فى الشقة وإحتلالها عنوة مع أتباعه, يمارس الهمشرى وأتباعه أنواعاً عديدة من القهر والتعذيب ويخبرها الهمشرى أنه يعرف عنها كل شىء بل ويتجاوز ذلك إلى محاولة طردها من الشقة هى وصديقتها ليلى , بل ويدفعهما بعنف حتى تسقط المرأتان على الأرض , ونكتشف فى المشهد

الأخير أن صبرية تقوم من النوم مفزوعة تنظر حولها تجد كل شىء على ما هو عليه , تجرى إلى المرآة تنظر فيها تصرخ حين ت شاهد بقعة دم من إصابة فى وجهها .. ثم تصرخ وتبكى وتطرح السؤال.. ماذا جرى فى العالم.. وينزل الستار بطيئاً. والمسرحية تطرح سؤالاً إلى جانب سؤال صبرية حول مفهوم نسبية الحقيقة , وهل ما حدث حقيقة أم أن صبرية كانت تحلم .. وعلى العموم أن المسرحية بمثابة صرخة تحذير فى زمن الحق الضائع .

الإنتظار .. والإغتراب :

ويبدو أن المرأة المغتربة بتنويع عليها حواء كانت وحيدة فى مسرحية إشاعة أو مع صديقتها فى مسرحية العزف فى الظهيرة , أو مع شقيقتها فى مسرحية امرأتان , إلا أنها تعانى من غربة واضطهاد , يبرزهما المؤلف بأكثر من صورة درامية .. ففى مسرحية إشاعة تتعرض الفتاة إلى شتى أنواع الظلم والقهر حتى تتهم فى شرفها وتشوه سمعتها .. وفى مسرحية العزف فى الظهيرة يقتحم شقتها أناس لا تعرف عنهم أى شىء ويعرفون عنها كل شىء ويتأمر الجميع لإستلاب شقتها وامتهان كرامتها واقتحام خصوصيتها هى وصديقتها ليلى والأدهى من ذلك أن الحارس والبقال يقفان بجانب إرادة الشر .. وفى مسرحية إمرأتان تعانى سنية وهدى من حالة جديدة من حالات الإغتراب , إلى جانب حالة مستمرة من حالات الإنتظار .. إنهما عانستان تنتظران وهما لن يأتى أبداً , تنتظر أن الخال الذى هرب من تحمل المسئولية وسافر إلى أمريكا ويشاع أنه إمتلك ثروة وأنه سيعود

ولكنه أبداً لن يعود فقد مات منذ سنوات . ان هدى وشقيقتها سنية تعيشان حلماً من أحلام اليقظة فى أن يعود الحق الذى استلب منمها .. وأن يعود الخطيب الإنتهازى مصطفى وأن يعود الخال بعد طول غياب .. ان كلا منمها تكلق لنفسها العنان , تحلم وتكذب على نفسها وتستمرئْ ذلك هرباً من قسوة الواقع .

ويطرح المؤلف قمة الإغتراب الذى تعيشه الأختان فى محاولتهما البحث عن كلب يعيش معهما بعد أن فقدتا الثقة فى كل البشر .

إن المرأتين فى هذه المسرحية ظلتا تنتظران الوهم (الزوج – الحبيب – الخطيب – الخال) لكنه لم يأت ولن يأتى أبداً .. ان مسرحية إمرأتان تطرح نماذج فى حالة انتظار وإغتراب وخواء طوال المسرحية إنهما ينتظران هؤلاء الذى لن يأتى أبداً .

<u>التجريب .. الحوار بنى الكلمة والصورة .. ومفهوم وحدة الفنون :</u>

فى المسرحية القصيرة جداً (معزوفة للعدل الغائب) تجربة درامية مكثفة وجديدة فى شكلها ومعناها تطرح جدلاً ثنائياً بين الشخوص والألوان (الخطاط الرسم والفتاة), (الفتى والفتاة)، (النجار العجوز والزوجة)، (الأبيض والأسود) على المستوى اللونى, (المسموع والمرئى المكتوب)، (الصمت والحوار), انها تجربة جديدة فى مفهوم وحدة الفنون تطرح جدلاً بين الكلمة والصورة , بين ما تراه العين وتسمعه الأذن تتخللها اصداء عبيثة وحالة من الإغتراب والسخط والموت .

إنه يطرح جدلاً ملموساً بين حالة الصمت والمقروء من جهة والذى

يعد بمثابة المعلق على الحدث , والمعادل للكورس الحديث .
حوار مكثف غاية فى الكثافة , يطرح معان , ومعان للمعنى أنه حوار عبثى وفلسفى وساخط وساخر وجودى وكونى فى آن واحد .
إن تجربة (معزوفة للعدل الغائب) تعد بمثابة كوميديا سوداء تطرح العديد من المفارقات اللفظية والإستدلال الخاطىء , كما توحى بدلالة اللفظ المسموع والمكتوب , حيث توارت مساحات الحوار التقليدية فى الدراما , وحل محلها مساحات مكتوبة أو مرسومة , فالخطاط الصامت معلق على الحوار والموقف النفسى , يعلق على الحدث بشكل جديد , مرئى وليس مسموعاً .
وهنا يطرح السيد حافظ نوعاً جديداً وفريداً من الكتابة المتغيرة والمتطورة دوماً , وفق تغير وتطور الموقف أن تجربة (معزوفة للعدل) لا يمكن أن تناقش نقدياً كحالة تجريبية فى شكل الكتابة والمضمون ومحالوة حل الفضاء المسرحى وتوظيف الألوان والصوت والضوء – وفق مناهج النقد التقليدية المعروفة والمألوفة لمناقشة دراما تقليدية , انها تجربة مسرحية لا بد للملتقى من مشاهدتها أو قرأتها . حيث إستحالة تلخيصها أو تحليل شخوصها أو لغتها أو مستويات صراعها .. إذ تناقش قضايا كلية فى عالم مضطرب على مستوى الدراما وعلى مستوى الواقع فى آن واحد.

البناء الفنى نحو الهوية القومية
ومســرح السيد حافظ
بقلم الدكتور / مصطفى عبد الغنى

لا شك أن المسرح المصرى المعاصر تأثر تأثراً كبيراً بالتجريب الغربى، وعلى الرغم من أن جيل الستينات كان مهموماً بالقضايا والمضامين فى المقام الأول، فإن جيل الستينات فى مصر عرف أشكالاً درامية كثيرة أجملتها د. حياة جاسم بأنها : التراجيدوميدى والدراما الملحمية ودراما العبث واللامعقول والمسرح داخل المسرح والدراما التسجيلية، وذلك فى كتابها (الدراما التجريبية فى مصر، دار الآداب بيروت ٨٣)

ولأن المسرح المصرى فى السبعينات كان قريب العهد بمسرح الستينات، فمن الطبيعى أن يتأثر به ويقترب فى أشكاله من أشكال هذا المسرح، وهو ما يطرح علينا السؤال الآتى :

هل المسرح المصرى فى السبعينات قد تأثر حقيقة بتجربة المسرح المصرى السابقة عليه فى عقد الستينات؟

وإذا كان ذلك كذلك، فإلى أى مدى كان هذا التأثر؟ وما طبيعته؟

هذه أسئلة لابد للإجابة عنها من كشف طبيعة التناول الفنى فى السبعينات..

إن الذى يمكن أن يحدد طبيعة التجربة وبدايتها إحدى الملاحظات التى أشرنا إليها سلفاً، وهى، أن تأثر هذا الجيل – السبعينات – اختلف عن تأثر الجيل السابق عليه.

وبمعنى آخر، إذا كان الجيل السابق عاش الأحداث السياسية عن قرب، وتناول قضايا المرحلة السابقة، الاجتماعية منها والسياسة من الداخل، فإن جيل السبعينات، فيما بعد وعلى العكس من ذلك، واجه

زخم الأحداث ذات الطبيعة الخاصة، مما نتج عنه تركيز جهده على قضية أكثر بروزاً فى عصره من العصر السابق عليه، هى قضية الديمقراطية.

وتفصيل ذلك، إن قضية الديمقراطية، لم يكن الجيل السابق ليستطيع التوقف عندها قط، لانشغاله عن قضايا التجربة الاشتراكية فى الستينات، التى لم تكن تخرج بحال من الأحوال عن القضية الوطنية والهم الوطنى والاجتماعى وما إلى ذلك، فضلاً عن أن إنجازات جمال عبد الناصر فى الجانب الوطنى والاجتماعى دون جانب الحريات السياسة كان يأتى فى المقام الأول.

ومن هنا، كان غياب عامل التحرر السياسى الداخلى والممارسات الدستورية خاصة فى فترة التحديات الداخلية والإمبريالية قميناً بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديمقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى.

لقد فرضت القيمة السياسية الجديدة نفسها على الأفهام فى السبعينات، فاستجاب أبناء هذا العقد للأحداث الهادرة، وانعكس هذا فى الإبداع الفنى.

وقد كان التأثر بالقيمة السياسية الجديدة دافعاً ليتبلور هذا الجانب الفنى، فالتفرقة بين القيمة السياسية والتناول الفنى هنا هى تفرقة نظرية، ذلك لأن من البديهيات أن الممارسة الفنية تؤكد أن التناول الفنى لا يعدو أن يكون مضموناً متحولاً إلى شكل وفى التحليل الأخير لا يتبقى، كما يقول أصحاب أسس النظريات الأدبية.. إلا العمل

الأدبى بكامل وجوده وكينونته.

وعلى هذا النحو، فنحن الآن أمام محاولات درامية جديدة، يلعب الدور الأول فى تشكيلها الفنى هذا الواقع السياسى الجديد.

ورغم تباين محاولات التجريب الفنى هنا، فإنها جميعاً لم تجاوز هذه الدائرة، دائرة التعبير عن قيمة سياسية فى المقام الأول.

ومما سبق ذكره يتبين إننا أمام مواجهة التجريب الغربى بارتفاع خطوط الإسقاط السياسى الذى لا يجاوز المستوى الدرامى، وإذا بنا أمام المستوى الملحمى، وإذا بنا أمام المستوى التجريبى، وإذا بنا بعد ذلك كله أمام مستوى الإفادة من الظواهر التراثية وإن جاء هذا فى مرحلة تالية، وإذا نحن أمام بقية عناصر هذا المسرح السياسى من تلمس الأسطورة، واستعادة خطوط التاريخ واتساقه، والإفادة من المفردات اللغوية فى الإناء الفكرى، وتلمس الرمز والتجريد وتأكيد التكرار فى التيمات والرؤى المتشابهة.

وباختصار، نحن أمام تشكيل فنى اقتضاه التشكيل المعنوى المعاصر.

وهنا نصل إلى حيرة السؤال:

فما هى إذن أهم عناصر الرؤية الفنية وأبعادها؟

وسنحاول هنا الاقتراب من هذا العالم.

التجريب الغربى :

نحن لا نستطيع الآن تصديق الرأى القائل أن كتاب السبعينات – من الدكاترة الأربعة – كانوا (متفقون على أن شكل المسرحية التى

عرفها الإغريق القدامى والغربيون المحدثون هو الشكل النموذجى الذى يجب أن يحذوا حذوه ويصوغوا رؤاهم فى إطاره).. ذلك، لأنه إذا سلمنا جدلاً بذلك، فسوف نجد الشكلين متجاورين فى آن واحد : الدراما والملحمية.

إن د. عبد العزيز حموده فى أول أعماله راح يبعث روح الملحمية فى نص (الناس فى طيبه) فى وقت حرص فيه على اتباع قواعد أرسطو مثلاً فى وحدة الحدث ووحدتى الزمان والمكان وما إلى ذلك.

لقد حرص د. حمود على الشكل الدرامى، هذا صحيح، ويظل صحيحاً أيضاً، أنه حاول أن يجاوز العناصر الدرامية فى الوقت نفسه أكثر من توفيق الحكيم قبل ذلك.

ويزيد هذا أكثر بين أول أعماله وآخرها. إذ يلحظ أنه فى آخر أعماله حرص كثيراً على أن يجاوز روح أرسطو والإفادة كثيراً، من روح بريخت وبيتر فايس وغيرهما.

ترى، ماذا يعنى هذا.. ؟

يعنى، إنهم، فى الفترة الأولى اقتفوا أثر القواعد الأرسطية والتجارب التقليدية بتراثها الذى يمتد إلى الوراء إلى ما قبل ميلاد المسيح، وهو ما يمكن أن نوافق عليه، وخاصة أن أعمالهم يمكن أن تؤكد أنهم آثروا التركيز على ثلاثة أشكال درامية تعود – فى جميعها – إلى الغرب المعاصر على الأقل فى شكلها الظاهر. وهذه الأشكال يمكن إجمالها على النحو التالى:

- الشكل الدرامى
- الشكل الملحمى
- الشكل التجريبى

***

لقد آثر كتاب السبعينات الشكل الدرامى، وأهم قيمة خاصة عندهم هى قيمة الإسقاط السياسى، وهى من أبرز القيم الفنية التى حرصوا عليها.

والإسقاط السياسى هو من أرفع أنواع هذا المسرح – السياسى – إذ يضمن شيئين، أحدهما، تلك الحرية المطلقة فى معالجة القضايا، وما يتبعه من الهروب من الرقابة.. والتخفى منها فى ثوب شفيف، أما الشىء الآخر، فهو، الابتعاد عن المباشرة السياسية فى التعبير، وهو ما يصل بالفنية إلى أعلى درجاتها.

وقد حرص كتاب السبعينات على هذا النوع فى محاولة التعبير عن القضايا الآتية، فى وقت لم يجاوزوا فى هذه المرحلة إطار الوحدات الأرسطية المعروفة.

إن مراجعة النصوص التى كتبت حينئذ، يرينا أنها تكاد تذهب فى أغلبها إلى تقليد تلك الدراما، ذلك أن النص المسرحى يقسم إلى فصول، والفصل يقسم إلى مشاهد، وبينما يهيئ الفصل الأول الحدث الرئيسى فإن الفصل الثانى يطوره، حتى إذا ما انتهينا إلى الفصل الثالث يكون الحدث قد وصل إلى ذروته فيقدم الحل الذى تكون دائرة الإسقاط السياسى قد اكتملت عنده.

ورغم ظهور بعض الأصدقاء التجريبيين فى السبعينات يمكن القول إن كتاب السبعينات آثروا فى بعض الأحيان أن يكونوا (أرسطيون) أكثر من أرسطو نفسه، فلم يكن التحول الذى حدث فى النصف الثانى من الخمسينات فى مصر فى شكل المسرح ليغير كثيراً من أولئك الكتاب من الجيل الثالث..

إن أول أعمال فوزى فهمى (عودة الغائب) كان يستلهم الشكل الاغريقى استلهاماً تاماً، سواء فى طبيعة المضمون أو التناول الفنى، وهو ما لا يمكن تجاوزه كثيراً فى بقية النص.

لقد حرص الدكاترة محمد عنانى وسمير سرحان وعبد العزيز حموده وفوزى فهمى وأيضاً عبد الله الطوخى.. على اقتفاء أثر الدراما التقليدية فى وقت لم يجاوزوا فيه الإسقاط السياسى.

ولا يعنى هذا أن الإسقاط هنا كان ملتزماً بالشكل الفنى فقط، فمن التجنى أن نعتقد فى هذا الجيل نمطية (القالب) وحسب، وإنما الالتزام ببعض الأنواع الأخرى فى التعبير.. إن عبد العزيز حموده، وكما أسلفنا، كان أقل التزاماً بالشكل الدرامى منه بالنسبة إلى الحكيم وباكثير من قبل، وفوزى فهمى، استخدم بعض التقنيات البريختية فى أكثر من موضع، وإن جاء هذا أحياناً من قبيل تلمس (الموديل) البريختى، ومع ذلك، فإننا لا نلبث أن نلحظ تداخل خطى الدراما والملحمة.

ربما كان عبد العزيز حموده وفوزى فهمى أكثر أبناء جيلهما تلمساً لهذا الشكل وإيثاراً له، فعند عبد العزيز حموده نلحظ الخطوط

الملحمية بما فيها من وسائل كسر الإيهام الأرسطى واستخدام الراوى استخداماً متكرراً خاصة منذ أول أعماله (الناس فى طيبة)، ففى الوقت الذى حرص فيه على استخدام هذه الحيل البريختية لم يبتعد قط، عن شكل البروسنيوم الأوروبى، وتتناثر الخطوط البريختية أكثر فى نص مثل (الرهائن) حيث تزيد درجة استخدام كسر الإيهام خاصة منذ بداية الفصل الأول، حين تقف جيزيل على يمين مقدمة المسرح لكى تخاطب المتفرجين، فتقول :

جيزيل : مساء الخير.. اسمحوا لى أقدم لكم نفسى.. اسمى جيزيل اسم العيلة مش مهم.. من سكان جزيرة.. (تتوقف) إحدى الجزر فى الميحط الـ.. برضك مش مهم.. خطوط الطول والعرض؟ اللى تهمه المعلومات دى كلها يقدر يدور على جزيرتنا فى أى أطلس كويس.. حيلاقيها بقعة صغيرة فى موقع فريد بين قارات العالم الخمس.. عدد السكان؟ اعتقد أن العدد مهم.. علشان كده لازم تعرفوه.. الخ.

وفى هذا الوقت الذى تستطرد فى حديثها الموجه إلى المتفرجين.. فإن الممثلين المشتركين فى المشهد الأول يبدأون فى الدخول وهم يدفعون شجرة بسيطة من الإسفنج الأبيض دون دهان، وتبدأ الإضاءة على جيزيل فى الخفوت كما تؤكد إرشادات الفصل الأول، وحينئذ توجه جيزيل الحديث إلى الممثلين ثانية :

استنى يا أخينا إنت وهو.. خلينا نقدم الموقف.

وحين يخرج الممثلون من حيث جاءوا تنفيذاً لإرشادات جيزيل/

الراوى، فإنها تعود لتوجه الحديث من جديد إلى المتفرجين، ليبدأ الموقف من جديد، وحين تصيح بهم ليدخلوا، لا تلبث أن تنضم هى إلى بقية الممثلين لتندمج فى هذا الموقف الذى يسيطر على أمامية (الكادر).

وإذا كان هذا السرد (= المخاطب) يتقطع لتبدأ الدراما طيلة النص، فإن ذلك السرد، ينتهى به الموقف كله حين تعود جيزيل ثانية، ولكن فى نهاية النص لتصيح فى الجمهور فى وقت يبدأ فيه الإظلام التدريجى وتتناثر فى الوقت نفسه حركات البانتوميم ويضاء (الافاتسية) وما إلى ذلك من علامات المسرح الملحمى، تخاطب الجمهور، فتقول :

جيزيل : ابتسموا.. نعم.. ابتسموا أيها السادة.. ما تخلوش رؤية المؤلف تزكم أو تمثيل فى تمثيل.. اذن.. روحوا ارجعوا بيوتكم وناموا مستريحين.. لأن الواقع غير كده خالص.. إذا كان الناس فى الجزيرة الوهمية بيبيعوا.. وإذا كانوا بيحولوا إلى رهائن من غير ما يحسوا أحياناً.. وبارادتهم أحياناً.. فالواقع اللى بنرجع له.. غير كده.. غير كده خالص.. موش كلنا بنبيع.. وموش كلنا رهائن.

ويمعن المؤلف فى رؤيته، فإذاً جيزيل (= الحاكى) تتجه إلى صالة المسرح ولا تلبث أن تخرج مع الجمهور.

وعلى هذا النحو، المسرح هنا يجاوز الدراما إلى الملحمة.. بقصد أن يكون له دور فعال ليولد بطريق مباشر أو غير مباشر فى

جمهوره الإحساس بالغرابة والدهشة لما يجده أمامه، وهو يمنع المتفرج، كما هو الهدف فى المسرح الملحمى، من الاغتراب، فيحوله إلى متفرج غير سلبى، يفكر، ويحمل عقلاً، ويستخدمه أيضاً.

وما يمكن أن يقال عن (الرهائن) يقال عن (الظاهر بيبرس) آخر أعماله المخطوطة.. سواء فى استخدام (اللعبة المسرحية)، أو فى ظهور الراوى منذ الفصل الأول، ليبدأ فى إنشاد وسرد جزء من السيرة الشعبية مستخدماً فى هذا العديد من مظاهر المسرح الملحمى.

وأيضاً (المسرح الشامل) من شعر وغناء وحركة وتشخيص وإضاءة وبقع ضوئية عديدة.. لتبدأ أشباح الماضى فى الظهور على صفحة المسرح المفتوحة.

وهنا يدخل الراوى بربابته إلى الخشبة ويعتلى دكة أعدت لهذا الغرض كما تشدد الإرشادات المسرحية، ويعلو صوته :

الراوى : قال الراوى يا سادة يا كرام، هذا ما كان من أمر السلطان، أما ما كان من أمر مصر المحروسة (يكتمل الإظلام) ففى مقهى الأسطى فرج فى حى الحسينية كان الحال غير الحال.

وتعود مظاهر (المسرح الشامل) التى يعمد المؤلف إلى اثباتها، والتى نعمد نحن أيضاً هنا إلى نقلها لدلالاتها نرى الخشبة على النحو التالى:

(تبدأ أشباح خيال الظل تظهر على الشاشة الأمامية التى تسد فتحة.. البروسينيم.. وهى شاشة ينزلق نصفاها إلى اليمين واليسار حينما ينتهى الغرض من وجودها إيذاناً ببداية الأحداث على الخشبة

ذاتها، موسيقى تصويرية حزينة. تتضح أشباح الخيال، رجل جالس فوق كرسى أو دكة عالية، أمامه مباشرة خيال لرجل آخر ينحنى بصورة مبالغ فيها تحية للجالس، يمد الجالس يده للثانى الذى يقبلها فى تواضع شديد، فجأة وبينما يقبل السيد يستل خنجراً ويطعن به الجالس طعنة ثم أخرى، صرخة ألم يسقط معها الجالس من فوق الدكة يتبع هذا المشهد مباشرة، وقبل أن تنتهى صرخة القتيل، صرخة أخرى لا نعرف مصدرها)

وعلى هذا النحو، يكون الراوى قد هيأنا للدخول إلى الموقف فى بداية الفصل بعديد من الظواهر التراثية التى سنعرض لها فى موضعها، مشيرين هنا إلى دلالة هذه الإشارات فى النص الذى بين أيدينا.

ويتحول الراوى فى بداية النص إلى (أراجوز) له شخصية مميزة، لكنه يتحول، فى نهاية النص، إلى (أراجوز) فاقد هذه الشخصية، إذ يردد بانصياع شديد لما يمليه عليه ممثل السلطة بالقسر والعنف الشديدين، وما بين البداية والنهاية تتناثر هذه الخطوط التى لا نخطئ فيها، قط، هذه الخطوط الملحمية التى يجهد صاحبها فيها للافلات من قبضة أرسطو، وإن كان لا يقلب له ظهر المجن شأنه شأن هذه المحاولات التجريبية الجامحة.

الأهم من هذا كله إنه إلى جانب العناصر الملحمية تظل إمكانية طرح الكاتب لآرائه الخاصة من أهم هذه العناصر الملحمية التى تسيطر على جو النص العام، إذ يناقش آراءه التى يرغب فى إثارتها والتأكيد

عليها والتى لا تخرج فى أعماله كلها عن المحورين :الحكم أو الشعب.

وهذه القضايا تهم المتفرج الذى يكون مهيأ للاستجابة معها، فى حالة واحدة، هى أن ينجح هذا الكاتب أو ذاك فى استخدام (التشكيل) الفنى بقصد التجاوب أو التراسل الطبيعى والصحيح مع الجمهور.

أما فوزى فهمى فإن اتجاهه إلى المسرح الملحمى بدأ أكثر وضوحاً فى أعماله الأخيرة، خاصة فى النص (لعبة السلطان) أكثر أعماله نضجاً وتبلوراً.

إننا فى هذا النص نجد كل الخطوط التى تزيد من التغريب، كما تعمل على استخدام حيلة (اللعبة المسرحية) لتغذية الحكى الدرامى، كما يحرص على تسلسل الأحداث دون ما ارتباط كبير بالزمان والمكان (وإن كان لا يغفلها لاقتراب الشكلين الدرامى والملحمى)، كما يحرص على تتابع الفصول بشكل واع مما يترك فرصة للمتفرج للتأمل وإصدار الأحكام فى المقارنة بين شخصياته من أمثال (جعفر/ الأشرس/ العباسية/ بهلول..) ثم مفردات هذا العصر السياسية الكثيرة من أمثال (الشورى/الكرامة/الإنسانية /المساواة / الفكر الضائع) وما إلى ذلك من سمات هذا العصر..

ويمكن أن يضاف إلى ذلك حرص فوزى فهمى على أحكام (الحكاية) الدرامية وهو ما يذكرنا بحكاية بريخت الذى يحرص فيها على أن تكون هذه الحكاية أو (الحدوته) هى جوهر العمل ومركزه الأساسى، كما يمضى فى هذا السياق لتلك الحيل التراثية الأخرى التى حرص عليها (لاحظ تلازم الحيل البريختية والتراثية لارتباطهما معاً

كما سنرى) .. ومن هذه الحيل تأتى العناصر الفنية من أمثال (البلياتشو/ صاحب الصندوق/ الراوة..) وما إلى ذلك لإعطاء الحكاية هنا طعماً خاصاً يمكن ارجاعه إلى تقنيات المسرح الملحمى أو التراثى سواء بسواء.

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد ذلك إلى هذه العلاقة الأكيدة بين المسرح السياسى والمسرح الشعبى، وهى علاقة يمكن أن تعود إلى تعريف (يونج) المعروف للآشعور، الجمعى.. بما يعنى براعة بعض ممثلى السبعينات فى استخلاص اللاشعور، ثم محاولة اللعب على وتره لتوكيد الدلالة المعرفية التى يريدها..

فلنرجئ الحديث عن هذا بعد تناول الشكل التجريبى فى مسرح السبعينات.

إذا كان التجريب فى بعض درجاته يتحول إلى مسرح ملحمى، فهو عند درجاته الأخرى، الجامحة، يمكن أن يتحول إلى مسرح آخر، لا يرتبط بالملحمية، بقدر ما يرتبط بالقاعدة الشهيرة أن (القاعدة هى اللاقاعدة فى الفن)..

وهذا يعنى بالمفهوم البسيط أن الفن يمكن أن يكون فى ممارساته الفنية تنظيراً لأية نظرية، ولا يكون من الضرورى دائماً أن ترتدى هذه الممارسة ثوب الفن (الضيق) فى بعض الأحيان.

غير أن التجريب بدون وعى فنى يصبح جموحاً طائشاً.

ومن هنا نرى حركة التمرد على الشكل الدرامى، فى اتجاه المسرح الملحمى، لوناً من ألوان (الفن) الواعى، وقلما نجد الجموح

بدون وعى فناً بأى مقياس..

وعلى أية حال فإن التمرد عند عبد العزيز حمودة وفوزى فهمى جاوز الحد عند كاتب آخر عرف فى نفس العقد – السبعينات – هو السيد حافظ..

فلنر حدود هذا التمرد فى اتجاه التجريب عند هذا الكاتب.

إذا كان يوسف إدريس فى الستينات حاول الخروج من إطار المسرح الأوروبى بمحاولته فى (الفرافير)، فإن المخرجين عندنا كانوا أكثر من غيرهم تواصلاً مع حركة التمرد على شكل (البروسنيوم) الأوروبى أكثر من الكتاب فى هذا الوقت، فإذا جاوزنا الستينات إلى السبعينات فسوف نرى فى محاولات السيد حافظ احدى هذه المحاولات التى جاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة.

وربما تعود جذور التجريب عند السيد حافظ إلى المناخ الذى عاش فيه، والذى يصفه سعد أردش فى مقدمة دراسته التى ضمنها عدة نصوص صدرت للكاتب بعنوان (أميرة السينما) يقول سعد أردش أن هذا الكاتب ينتمى إلى جيل "عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية، والعدالة، والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة، وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩/١٩٤٦، وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٦٥١ وما تلاها.

وهذا الجيل لم يعان وحسب فى مجال السياسة، أو فى مجال

المجتمع، وإنما أيضاً فى مجال الثقافة، فقد كان محظوراً عليه – كما يقول الكاتب – الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية.. إلى غير ذلك من المؤسسات الثقافية (السياسة ٣٠/٦/١٩٨٤) كما كان محظوراً عليه أن يتعامل مع مثقفين حكم عليهم إمّا بالصمت أو الرحيل إلى دول (البترودولار)، ومن ثم، فبقدر وطأة المناخ وعسفه، بقدر ما كان التمرد على الشكل الفنى والثورة عليه.

ومن هنا، فبينما اقترب بعض كتاب جيله بحذر شديد من المسرح التجريبى، اقترب هو منه بشكل حاد، محاولاً إعادة تركيب جماليات الشكل المسرحى ليعيد توزيعها تبعاً للمضمون الذى كان يحتوى على قدر عنيف من المرارة والغضب.

وهذه المحاولة التجريبية نجدها عنده بدءاً من العنوانات الغريبة التى اختارها لنصوصه من أمثال (كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى/ الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء/ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث/ حبيبتى أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة والإنسان/ هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك/ الحانة الشاحبة العين.. الخ)

ويمتد الجموح من العنوانات إلى الشكل الذى اختاره؛ إذ نلحظ أنه يهجر فترة تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول أو أربعة فصول فى أغلب الأحيان، فإذا هو يحكم بوضع الموقف والخروج منه بحيلة فنية جديدة، إنه فى نص مثل (٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا) يقسم النص إلى جسور (الجسر الأول/ الجسر الثانى)، أما فى (أميرة السينما) يقسم نصه إلى لقطتين (لقطة أولى/ لقطة ثانية)، ثم هو فى

نص (الخلاص) يقسم نصه إلى ثلاثة حدود (الحد الأول/ الثانى/ الثالث).. إلى غير ذلك.

كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من المفاهيم التقليدية.. إن دلالات نصوصه تتوزع فى اتجاهات عديدة منها الدرامى والملحمى والتجريبى، وتتداخل الحدود حتى يصعب منها تحديد هذا الشكل أو ذاك، إننا فى أحد نصوصه يتوزع النص فى اتجاهات هذا الشكل أو ذاك، وفى أحد نصوصه الأخيرة نجد أنه لا يكاد الممثلون ينتهون من غناء أغنية لها علاقة حميمة بالنص، حتى نرى عمال المسرح يخرجون بعد الانتهاء من الأغنية، والأضواء ساطعة ليخاطبوا الجمهور، صائحين:

إحنا مش ممثلين.. احنا شيلنا الديكور وجيبنا ديكور جديد.. كل واحد فيكم عليه أن يغير الديكور اللى جواه الديكور القديم احنا بنهد وبنبنى لكن فيه ناس بتهد وبس.. بتهد وبس.. واحنا مش ساكتين لها.. واحنا يا إما حانقف لها يا إما تغير طريقها يا إما ندمجها.

وفى الوقت الذى يستطيع فيه عمال الإضاءة تغيير مستلزمات الإضاءة أمام الجمهور، فإن المخرج يخرج ليحادث الجمهور، فيقول:

احنا كلنا معاكم مخرج وكاتب وعمال مسرح وممثلين لأن الحرب فى رأينا ما انتهتش وما بتنتهيش، لأن العدو يرجع ثانى زى ما كان قبل حدود ٤٨ الحرب مستمرة خليكم معانا.. (حكاية الفلاح ص ١٩٧).

وحين يخرج المخرج وعمال الإضاءة يعود الممثلون ليكملوا تمثيل الموقف.

وعالم السيد حافظ بعد ذلك هو عالم تجريبى يختلط فيه الحلم بالاسطورة، الواقع بالتاريخ، وتمتد غرابته من العنوانات إلى التشكيل الفنى إلى أقنعته المتباينة ومباشرته وعبثيته التى تترجم حال عدد كبير من الشباب المصرى الذى عرف هزيمة ٦٧ وذاق مرارتها..

غير أن محاولة السيد حافظ التجريبية، الجسورة، تترك أثاراً سلبية لا يستطيع قارئة (= متفرجة) الخلاص منها، إن الغلو فى التجريب ينال كثيراً من غرابة التجربة، إيجابياتها وبواعثها الحقيقية، كما إن محاولاته للخروج من الإطار الكلاسيكى إلى التعبير التجريبى لا يتردد عن استخدام أية وسيلة وأية حيلة.

وبمعنى آخر، إن تجربته التى جاءت لتشير إلى التمرد على الشكل الأوروبى، وربما العربى(من حيث المؤثرات الأوروبية فيه).. تلك التجربة لم تأت بالبديل الفنى من واقع هذه المحاولات لدية، فلدينا فى التراث العربى العديد من الظواهر التراثية التى نستطيع، لو أردنا، إعادة صياغتها فى المسرح العربى المعاصر، أو نعيد تركيب مفرداتها الفنية، لنخرج بها إلى مشارف المعاصرة بغرض (تأصيل) مسرح عربى خاص بنا..

وليس إلى تخوم مسرح (غائم) لأنه (غاضب) ولا يستطيع استخدام أدوات (التراسل) الفنية بينه وبين جمهوره أهم عنصر فى المعادلة الدرامية..



الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ دراسة فنية

بقلم / علياء علاء رمضان عباس

تحت إشراف

أ.د / ضيف عبد المنعم الفرجانى

أستاذ الأدب الحديث كلية الآداب جامعة المنيا

مقدمة

يُعدُّ فن المسرح من الفنون الأدبية المهمة في الدراسات الإنسانية؛ لأنه دومًا يحاكي الواقع الإنساني، ويعكس ثقافاته وميوله ورغباته وأحلامه وقيمه وتطلعاته المستقبلية، فهو إذًا صورة حقيقية للمجتمع؛ وعليه نال قسطًا وفيرًا من الأهمية على الرغم من توافر العناصر الفنية نفسها في كلّ فن من هذه الفنون بيد أنه امتاز بخاصية فريدة تجعله في صدارة هذه الفنون وهي خاصية العرض بجانب خاصية النص؛ لذلك هو فن مركب مزدوج يُقرأ ويُجسد على خشبة المسرح.

والمسرح بوصفه أداة مهمة وفعالة في تعرية المجتمع والكشف عن مشكلاته ومعالجتها بآليات فنية تناسب إمكانات عصره، جاء المسرح" شامل كامل يحوي بين جوانبه المتعددة ألوانًا شتى من المهارات الفنية، والقدرات المهنية والمواهب الأدبية ... لذا لم يخطئ من وصفه "أبو الفنون" وهو مدرسة ومؤسسة ومرآة عاكسة، تحكي في صدق وجرأة قصص الشعوب في مختلف الأجيال، لذا، لم يخطئ أيضًا من قال عنه: أعطني مسرحًا، أعطك شعبًا أعطك شعبًا ناضجًا".(١)

إذًا العَلاقة بين المسرح والمجتمع علاقة قائمة على ثنائية التأثير والتأثر، فالمجتمع يفرز قضاياه السياسية والاجتماعية والفكرية

---

١) عبد المعطي شعراوي، المسرح المصري المعاصر: أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، موقع "النيل والفرات الإلكتروني"
https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=egb4978-5004990&search=books
تاريخ الدخول ٢٢/٨/٢٠٢١، وقت الدخول ٩ مساءً.

والتربوية والتعليمية...، والمسرح يناقشها ويقوم برصدها ويعالجها معالجةً فنيةً؛ لأن المسرح يعكس أيديولوجية الفرد "العضوية والنفسية، والعقلية، والفكرية والوجدانية.." والمجتمع بكلّ مفاهيمه وأفكاره وعاداته وتقاليده الاجتماعية.

والمتتبع للكتَّاب المسرحيين يلحظ أن جميعهم كشفوا الواقع وبيَّنوا قضاياه؛ لكن من منظور مغاير جعلت المتلقي يشعر بجمال المتعة في العرض وقوة الطرح مما أدى إلى انسجامه مع النص المسرحي سواء كان مقروءًا أو منظورًا وهذا هو الغرض الذي يسعى الكاتب إليه.

ومن هؤلاء الكتَّاب الكاتب المسرحي (السيد حافظ) التي جاءت تجربته معبِّرة عن واقع أليم نابعة من أحداث سياسية واجتماعية مهمة أثرت بشكل ملحوظ على الإنسان المصري البسيط فآثر أن تكون كتاباته معبِّرة عنه بكلّ صوره؛ لذلك جاءت الدراسة معنونة (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ-دراسة فنية).

أسباب اختيار الدراسة:

يرجع أسباب اختيار موضوع الدراسة؛ لعدة أسباب:

الأولُ: يتعلق بأهمية المصطلح (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى) الذي لا يمكن لأي جنس أدبي سواء كان رواية أو قصة أو مسرحية أو شعرًا، أن يلغي صلته بهذا العنصر، فحين يفقد العمل الأدبي هذا العنصر؛ فإنه يفقد خصوصيته وأصالته.

الثاني: يتعلق بأهمية مسرح السيد حافظ وخصوصية تجربته المسرحية على المستوى الفني، الفكري، الاجتماعي، السياسي،

الفلسفي... إلخ.

الثالث: قدرة الكاتب في التعبير عن قضايا المجتمع وقضايا الإنسان البسيط بواسطة أدوات فنية مهمة وخاصة الفضاء الدرامي.

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية البحث في نقاط عدة أجملها فيما يلي:

١- كونها قراءة مغايرة لنصوص السيد حافظ المسرحية من الوجهة الدرامية وخاصة الفضاء الدرامي.
٢- أهمية القضايا التي تناولتها تجربة الكاتب المسرحية.
٣- التعرُّف على الوظيفة الدرامية للفضاء الدرامي في إنتاج المعنى.
٤- الكشف عن دور الفضاء الدرامي بنوعيه الداخلي والخارجي وأثرهما على الفعل المسرحي.

أهداف الدراسة:

١- تقديم دراسة مخصصة ودقيقة لقراءة النصوص المسرحية عند السيد حافظ من خلال الفضاء الدرامي.
٢- إبراز القضايا الاجتماعية والقومية والفكرية في مسرح السيد حافظ.
٣- تأثير الفضاءات الدرامية في البناء الفني في مسرح السيد حافظ.
٤- تباين الفضاءات الدرامية في مسرح السيد حافظ.
٥- الوقوف على ما يميِّز مسرح السيد حافظ.
٦- التعرُّف على تجربة الكاتب الدرامية والموضوعات التي تطرق إليها.

الدراسات السابقة:

يُعدُّ بحث" الفضاء الدرامي وآلية إنتاج بناء المعنى" دراسة تطبيقية على نماذج من الدراما المصرية، للأستاذ الدكتور محمد عبد الله حسين، أستاذ الأدب والنقد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا، الركيزة الأساسية التي اعتمدت الباحثة عليه في تأصيل هذا المصطلح (الفضاء الدرامي) بوصفه أولَ من أصل هذا المصطلح وتحدث عنه؛ ليس ذلك فحسب؛ بل هو من طرق ذهن الباحثة لفكرة هذا البحث من خلال طرح سؤالًا مهمًا في بحثه فهو بمثابة لبنة هذا البحث: "(هل يمكننا قراءة النص الدرامي من خلال فضاءاته؟ أو بشكل آخر هل يمكن للفضاء الدرامي المساهمة في إنتاجية المعنى وتعدد الدلالات؟ إن الإجابة بنعم ممكنة جدًا، إذا سلمنا بأن فضاءات الدراما تمكننا من فك شفرات النص)".(١)

كما تعد مدونة أعمال الكاتب المسرحي السيد حافظ الإلكترونية، وهي "مدونة شخصية، فنية وأدبية، تعرض أعمال الكاتب السيد حافظ المسرحية والروائية، وأهم الدراسات والمقالات والرسائل والأبحاث" الركيزة الأساسية التي اعتمدت عليها الباحثة في دراستها.(٢)

---

١) محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، بحوث ومقالات، ع ١٥، مج ١، ص ١٤٠.

٢) https://sdhafez.blogspot.com/

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية، على سبيل المثال لا الحصر:

كتاب: الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ-سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.

تضمن هذا الكتاب الحديث عن الطقس الذهني الذى كان سائدًا في مصر خاصة والعالم العربي عامة، من رصد المناخ الاجتماعي بتفكيك شرائحه وتفتيت البنية الذهنية أو المرتكز الفني الذى تمثله درجات الوعي والإدراك الذي تعكسه أي شريحة اجتماعية.

كما تضمن الحديث عن أهم الممارسات الثقافية التي خضع لها السيد حافظ والتي أفردت تجربته ضمن الحقل الثقافي المسرحي منها المسرح التجريبي أو مسرح اللامعقول.

واحتوى أيضًا الكتاب "أدلجة التراث والبعد الوظيفي للمسرح العربي" حيث تطرق إلى التراث بصفة عامة وعلاقته بالمسرح مع تحليل مسرحية "الفلاح عبد المطيع" بوصفها تجسيدًا للتراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن.

وهذه الدراسة تختلف عن دراستي؛ لأن البحث يعتمد في الأساس على المنهج الفني وليس المنهج الثقافي.

-كتاب: ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ" "مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع" من تأليف الباحثتين: أسمهان سعودي وسناء نويوة.

وهذا الكتاب تناول فيها الباحثتان مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، وتستهلان الكتاب بمقدمة عن تعريف المسرح وتميز نصوصه بالسهل الممتنع حيث تحمل بين طيات النص السلس البسيط أفكارًا أخرى ورسائل مشفرة؛ كما وصفته الباحثتان بأسلوب "المخاتلة" أو المراوغة وتوصيف الحالة التي يضفيها المعنى على عقل المتلقي.
ثم تحليل لعنوان العمل المنوط بالشرح؛ حيث حمل النص المسرحي اسمين الأول: ممنوع أن تضحك.. ممنوع أن تبكي، والثاني: حكاية الفلاح عبد المطيع، ودلالات ورموز كل اسم منهما.
وما أراده السيد حافظ من وراء كل عنوان، ثم تسترسل الباحثتان في وصف مدخل النص المسرحي "الاستهلال" وكيف وظف الكاتب الراوي لجذب انتباه الجمهور، والإشارة إلى العودة بالزمن. وقد تناولت الباحثتان ثنائية الماضي والحاضر، فالكاتب ينتقل بين زمني الحاضر والماضي، بحيث لا نعيش الزمن بوصفه استمرارًا بل هناك تقاطعات وقفات وقفزات تنم على مستوى السرد. ثم تختتم الباحثتان الكتاب بموجز "ببلوجرافيا" عن سيرة وأعمال الكاتب المسرحي السيد حافظ.
وهذه الدراسة ترتبط ارتباطًا جزئيًا وبسيطًا بمضمون دراستي بوصفها مسرحية محل الدراسة.
-كتاب: البطل الثوري في مسرح السيد حافظ-نموذجًا ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري-منصورية مبارك-وجدة-المغرب، مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
وألقت الباحثة الضوء على صورة البطل الثوري في مسرح السيد حافظ

وخصوصًا في مسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) وأثبتت أن هذا الملمح كان واضحًا وظاهرًا في مسرح السيد حافظ.

ودراستي تبتعد كليًّا عن هذا الملمح على الرغم من كون المسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) من ضمن المسرحيات محل الدراسة؛ لكن نظرت الباحثة إلى المسرحية من منظور آخر ومغاير عن نظرة الدراسة السابقة لها.

-كتاب: القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ-نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف، الحبيب – المغرب، مركز الوطن العربي ١٩٩٠.

وألقت الدراسة الضوء على القضية الفلسطينية في مسرحية (٦ رجال في معتقل - شنايف) وأثبتت الدراسة أن الكاتب له نزعة قومية عريقة وظهر ذلك بوضوح في مسرح السيد حافظ وخصوصًا في هذه المسرحية. ودراستي لم ترتكز على هذا النص.

كل هذه الدراسات تطرقت لمسرح السيد حافظ؛ لكن غير مرتبطة بالنقطة البحثية التي تسلط الباحثة الضوء عليها؛ ومن هنا لم تتوفر لدى الباحثة دراسات سابقة في صورة بحثية عن (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ).

منهج البحث:

فرضت طبيعة الدراسة الاستعانة بآليات المنهج الفني؛ ذلك للكشف عن الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ؛ لإبراز تجربة الكاتب المسرحية ككل.

المحتوى (تقسيم الدراسة):

جاء تصور الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، تتبعها خاتمة، ثم ثبت المصادر والمراجع، وملخص أجنبي للدراسة.

أما مقدمة الدراسة فتضم موضوع الدراسة، وأسباب اختيارها، وأهميتها، وأهدافها، والدراسات السابقة، والمنهج والخطة.

التمهيد: تناولت فيه الحديث عن المسرح والدراما والكاتب وذكر أعماله المسرحية ونبذة مختصرة عن حياته ومكانته.

وجاء الفصل الأول بعنوان (الفضاء الدرامى في مسرح السيد حافظ) وفيه مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي.

المبحث الثاني: الفضاء الدرامي الداخلي.

المبحث الثالث: الفضاء الدرامي الخارجي.

وجاء الفصل الثانى بعنوان (آلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ) وفيه مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: القضايا السياسية.

المبحث الثاني: القضايا الاجتماعية.

المبحث الثالث: القضايا التراثية.

وجاء الفصل الثالث بعنوان (الفضاء الدرامى والبناء الفنى في مسرح السيد حافظ) وفيه مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: فضاء الصراع والحدث.

المبحث الثاني: فضاء الشخصية.

المبحث الثالث: فضاء الحوار.

والخاتمة جاءت محمَّلة بالنتائج التى توصلت إليها الباحثة مع ثبت بالمصادر والمراجع وملخص أجنبى للدراسة.

والله ولي التوفيق

التمهيد

يُعدُّ المسرح شكلًا من أشكال التعبير، وأداة مهمة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء المجتمع، بالإضافة إلى كونه "عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحي بأنه حقيقي.. يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى[١] جاءت طبيعته مستعينة بالفنون "الرسم -الموسيقى -النحت .." ومنفتحة على الأجناس الأدبية الأخرى "الشعر –الرواية.."؛ لذلك يُعدُّ من أصعب الفنون الأدبية التي نتعامل معها.

إذًا المسرح يمثل قلب الشعب الذي ينبض بكلّ أحاسيسه، وروح الوطن الذي يحس بكلّ ما يحدث بمصداقية، فهو فن مهم لا يمكن الاستغناء عنه " فعند ذكر كلمة –مسرح-نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مُعد ومُجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه، ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم، والمسرح مثله مثل الفنون كافة، ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء.

وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح. وكانت منصة التمثيل مكانًا

---

١) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط ١، مكتبة ناشرون، لبنان، ١٩٧٧، ص ٢٩.

مقدسًا، وكان الحاضرون نوعين: مؤدين ومريدين.
وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيرًا خليجًا ماديًّا محسوسًا، وأخيرًا أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال".(١)

بين الدراما والمسرح:

يفضل النسب هنا إلى كلمة "مرزح" بدلًا من "مسرح"، لأن خصائص المصطلح ذاته تتعلق في المحل الأول والأخير، بما ينصب فوق خشبة التمثيل؛ ولأن كلمة "مسرح" مرهقة بالدلالات، ويكفي أنها تدل على دار العرض، وعلى النص التمثيلي، وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما".(٢)

إذًا يشير "المرزح/ المسرح" إلى إنتاج المسرحية على خشبة المسرح، في المقابل نجد معنى كلمة دراما عند بعض الباحثين تقتصر على "الكلمة تاركين كل ما له صلة بالمسرح مثل: أداء الممثلين أو حرفة المخرج استنادًا منهم على أساس دراسة هذه الأشياء تحت

---

١) موقع إلكتروني : "https://www.egyptiantalks.org/invb/topic/25998-%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%89-/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD" مقالات في المسرح، محمود الشاعر، ٥/١٠/٢٠٢١- ١٠ صباحًا.

٢) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، رقم المصطلح ٤٤١، ص ٢٠٨.

عناوين مسرحية خالصة".[1]

إذًا الدراما من خلال هذا المنظور تشير إلى الكلمة المكتوبة لا إلى العرض المسرحي؛ بل إلى النص المسرحي؛ لكن كانت في البداية عبارة عن أداء تمثيلي بسيط انطلقت من ساحات المعابد والأديرة، حيث اقترنت بالطقوس الدينية التي تهدف إلى تقوية الجانب الرُّوحي؛ لذلك جاءت في كتاب (فن الشعر) لـ(أرسطو) بأنها" محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين، تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".[2]

ويعود أصلها في اللُّغة اليونانية إلى كلمة (دارمينون)، ويُقصَد بها "عمل الشيء على خشبة المسرح أو في معمعان الحياة".[3]

ويلاحظ من التعريف السابق أن الدراما ترتبط بالفعل ومحاكاته عن طريق التمثيل والعرض الذي يؤديه الممثلون، وهي بذلك تتخطَّى إطارها النظري لتتجسد في أحداث بصرية يقوم بها ممثلون، وبذلك يقترب مصطلح الدراما من مصطلح المسرح؛ لكن هناك فارق دقيق بينهما أن الدراما هي "النَّص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح

---

١) أشلي ديوكس : الدراما، ترجمة محمد خيري، مراجعة / عبد الحميد يونس، عالم الكتب – القاهرة– د.ت – ص ١.

٢) أرسطو طاليس: "فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ١٨.

٣) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ص ٢٣.

أيا كان جنسه أو مدرسته، أو نوعية لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام...".[1]فهي إذًا كما عرفها الدكتور محمد عبد الله حسين في بحثه (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى...) "الجانب النظري في العملية المسرحية"[2] على عكس المسرح الذي ينصب في كونه عرضًا مسرحيًّا يجسد على خشبة المسرح.

وما يميِّز النص الدِّراميُّ عن باقي النصوص الأدبية الأخرى أنه نصٌ يكتب ليعرض على خشبة المسرح (قابل للمسرحة) ليحقق أهدافه المنشودة؛ لذلك يُعدُّ النَّصُ الدِّراميُّ الذي لم يُمَثل على خشبة المسرح نصًا يشوبه النَّقص ويؤكد ذلك الدكتور عبد العزيز حمودة في قوله بأن الدِّراما: " فن أدائي في المقام الأول، وأن المحك الحقيقي للنص الدِّرامي هو خشبة المسرح فقط، فالنص الدرامي الذي يفشل على خشبة المسرح وأمام الجمهور نص غير مسرحي، مجرد نص أدبي فقط".[3]

مما سبق ذكره يتضح أن الدراما بوصفها نصًا مكتوبًا لا عرضًا مجسدًا تخضع للأدب المسرحي؛ لكن إذا جُسِدَ النص على خشبة المسرح

---

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٢١١، ص ١١٣.
٢) محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى نحو آلية جديدة لقراءة النص، "دراسة تطبيقية على نماذج من الدراما المصرية، بحث مُقدَّم للجنة ترقية الأساتذة المساعدين، مارس ٢٠٠٣ م، ص ١.
٣) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣، ص ٤.

وتحوَّل من نص مقروء إلى نص منظور على الخشبة فإن الأجدر بتحليله ونقده هو فن المسرح، وقد أكد "مارتن أسلن" هذا المعنى في قوله "النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى ما، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة، فالنص الدرامي غير المؤدى أدب، ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما، أما العنصر الذي يميِّز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد العرض أو التمثيل".(١)

ومن هنا نشب صراع بين من يدافعون عن النص وبين دعاة مسرح العرض والفرجة والاستعراض الذين يؤمنون بأن الدراما تنحصر في العرض فقط وليس لها علاقة بالنص ولا أعلم على أي أساس بنوا أفكارهم هذه؛ على الرغم أن العرض ما هو إلا مرآة عاكسة لما كتبه النص في معظم الأحيان؛ لذلك ظهر "بعض المخرجين العالميين وكذلك بعض المخرجين في مصر والعالم العربي من يدعو إلى التقليل من أهمية النص المسرحي وإلى الاعتماد على التأثيرات البصرية والسمعية والحركية في العملية المسرحية وقد نسوا هؤلاء أنه بدون الكلمة لا تقوم للمسرح قائمة".(٢)

ومن هنا يصبح النص الدرامي لا غنى عنه في العملية المسرحية إذ

---

١) مارتن أسلن، مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد، مطابع هيئة الآثار المصرية، ١٩٩٢ م، ص ٣٥.

٢) سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٧، ص ٣.

إنه يُعدُّ من أهم العناصر المسرحية؛ لذلك" لا يمكن التقليل منه بأية حال، حتى تردد في كتابات النقاد والكتَّاب المعاصرين أن النص – الدرامي- هو ملك العرض المسرحي".(١)

وقد علق الدكتور محمد عبد الله حسين على هذه الإشكالية في بحثه "الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر" وقال: " لقد دارت معارك لا تنتهي حول طبيعة الدراما من حيث كونها نوعًا أدبيًا أو قطعة مسرحية، وهي معارك لا طائل من ورائها – في نظري- لأننا لا يمكن أن نفصل الدرامي عن المسرحي فهما صفتان متلازمتان ... لذلك العلاقة بينهما علاقة قوية؛ لأن الدراما تكتب خصيصًا للمسرح، وقد يتأثر المخرجون بما فيها من إرشادات وتفسيرات عندما يعيدون إنتاجها في صورة بصرية سمعية".(٢)

ويعرَّف النص الدرامي على أنه" فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين ويثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري".(٣)

---

١) مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في الثمانيات، دراسة في النص المسرحي المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٨.

٢) ينظر: محمد عبد الله حسين، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب الضيوف وقصر الشهبندر، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، بحوث ومقالات، ع ١٥، مج ١، ص ١٢٩: ص ١٣١.

٣) ألارديس نيكول، علم المسرحية، دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، (د.ت) ص ٣٣ . ٤٤.

هذا النص يتكون من مجموعة من العناصر الفنية التي تميُّزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ومن هذه العناصر: الشخصيات/ الأحداث/ الصراع/ الحبكة/ الفضاء الدرامي/ الفعل الدرامي ...إلخ، هذه العناصر تتفاعل مع بعضها بعضا لتنتج نصًا دراميًّا قابل للتمثيل على خشبة المسرح.

البناءالدرامى:

الكاتب المسرحي عندما يريد أن يكتب مسرحية يجب أن يحدد الفكرة الرئيسة التي تدور حولها المسرحية ويصيغها في قالب درامي محدد من شخصيات وصراع وأحداث وحوار مباشر وغير مباشر وغيرها من العناصر الذي سبق ذكرها سابقًا ويربطهم بخيوط درامية يستطيع المؤلف من خلالها أن يحقق الهدف المنشود من تأليف المسرحية؛ لذلك يقصد بالبناء الدرامي للمسرحية ذلك " الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيبًا خاصًا وطبقًا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يُحدث تأثيرًا معينًا في الجمهور".[1]

إن عناصر البناء الدرامي في العمل الأدبي أهميتها تتفاوت على حسب درجة تفاعلها ومدى تأثيرها في العناصر الدرامية الأخرى، فالشخصيات لا تقل أهمية عن الحدث، والحدث لا يقل أهمية عن باقي العناصر الفنية الأخرى، فالعناصر الفنية تتشابك وتتلاحم داخل النص؛

---

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٨٠، ص ٦٥.

لتحقق غاية المؤلف المرجوة من العمل الدرامي.

تعدُّ الشخصية عنصرًا فنيًّا رئيسًا داخل أي عمل أدبي سواء كان قصة أو رواية أو مسرحية أو نصًا شعريًّا ولا يخلو أي جنس أدبي من هذا العنصر؛ لذلك تحظى الشخصية بمكانة مائزة داخل الفن الأدبي؛ لما تمتاز به من سمات وملامح فنية تجعلها تحمل باقي العناصر الفنية الأخرى كالحدث والصراع والحوار واللغة ... فهي إذًا العمود الفقري لأي جنس أدبي.

وتُعرَّف الشخصية داخل النص المسرحي بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح (المرزح) في صورة الممثلين..."[١] وتأتي أهميتها في كونها قناعًا يتخفى تحته الكاتب ليدلي من خلاله آرائه السياسية والفكرية ويفصح عما بداخله من رؤى فكرية مبتعدة عن مواجهة السلطة.

وللشخصية أنماط وأشكال متعددة داخل النص المسرحي، فتوجد الشخصية التاريخية والشخصية الأسطورية والشخصية الشعبية والصوفية، ولكل نمط من هذه الأشكال له دور مهم داخل النص المسرحي على حسب رؤية الكاتب وتوجيه لها.

وعندما يستلهم الكاتب الشخصية أيًّا كان نوعها داخل النص فإنها تخضع لدرجات فنية معينة فتوجد الشخصية الرئيسة/ المحورية، والشخصية الثانوية/ الفرعية، والشخصية القناع والمتطورة...، وكلُّها

---

١) المرجع سابق، ص ١٥٥.

تدور حول فلك رؤية الكاتب وهو المتحكم في كيفية عرضها داخل النص الدرامي.

والكاتب المسرحي المتميِّز هو الذي يعيد تشكيل الشخصية ويوظفها توظيفًا فنيًّا لافتًا يراعي فيه السمات والملامح الدرامية التي تناسب رؤيته المطروحة وتناسب زمان ومكان المتلقي ليعرض قضايا جوهرية مهمة تخص الفرد والمجتمع.

والشخصية المسرحية تحتاج إلى عناصر فنية أخرى تساعدها في إتمام وظيفتها الدرامية داخل العمل الدرامي، ومن هذه العناصر الحدث الدرامي المسؤول عن حركة الشخصية داخل النص المسرحي.

والحدث الدرامي كما يُعرِّفه أرسطو (هو وحدات الحكي المسرحي ذات البداية والوسط والنهاية، وتُعدُّ وحدة الحدث من أهم عناصر الدراما وتوفرها يعني بقاء الدراما، ونقصانها يعني انعدام الدراما .. فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه؛ تغيَّر الحدث كله وانعدم)[١] وهو يرتبط ارتباطًا كليًّا بالصراع الدرامي أي أنهما يسيران في اتجاهٍ واحدٍ، وتطور الحدث يصحبه تطورًا ملحوظًا في الصراع؛ لذلك يُعرَّف بأنه "مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي".[٢]

---

١) ينظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو، د.ت، ص ٢١.

٢) إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٣٣٠، ص ١٦٢.

أما عن أنواعه في الشكل المسرحي فهناك الصراع الخارجي والصراع الداخلي، ومن النقاد من يصنف الصراع إلى (أربعة ألوان: الصراع الساكن، والصراع الواثب، والصراع الصاعد المتدرج، والصراع المرهص الدال من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه).[١]

ومن العناصر الفنية المهمة التي يرتكز عليها النص المسرحي (الحوار) وهو ما يميِّز المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى؛ لأنه ذو طابع درامي خاص يستميل بها أفئدة المتلقي ويثير عواطفه نحو النص.

وينقسم الحوار إلى حوار داخلي (مونولوج)، وحوار خارجي (ديالوج)، والمونولوج هو حديث الشخصية المنفرد الذي يفصح عن ذات الشخصية وصراعها الداخلي" كلمة مطولة يلقيها الممثل منفردًا على المسرح، لا يشترط فيها أن تكون مناجاة لنفسه، قد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية ينصتون إلى ما يلقي"[٢] والديالوج يُعرَّف Dialogue بأنه "تبادل شفهي بين شخصيتين أو أكثر".[٣]

وما يميُّز المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى بجانب الصراع والحوار، الفضاء الدرامي الذي يعمل على تشكيل الرؤية للمتلقي فهو

---

١) دريني خشبة، فن كتابة المسرحية، دار سعاد الصباح للنشر، ١٩٩٣، ص ٢٤٢.

٢) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب، ص ٣٩٨.

٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣، ص ٥٩.

فضاءٌ خياليٌ يساعد المتلقي في رسم صورة ذهنية للعمل المسرحي" الأمر الذي يدفع إلى القول إن النص يسمح -بدرجة ما- للمتلقي (قارئًا/ مشاهدًا) بالمشاركة الجادة في إنتاجية المعنى بدرجة تجعل النص أكثر انفتاحًا على عوالم أخرى متخيلة تسهم في إظهار صورة متكاملة من خلالها تتضح رؤية العالم الدرامي بصورة أشمل وأعم...".(١)

وبعد العرض الموجز السابق عن النص الدرامي وعناصر بنيته الدرامية وجب تسليط الضوء على الفضاء والمكان الدرامي.

الفضاء والمكان الدرامي:

هناك خلط كبير بين الفضاء والمكان على الرغم من وجود اختلافات جوهرية حولهما؛ فالفضاء يقصد به الاتساع في الأرض فهو مساحة غير محدودة من الأرض على عكس المكان المحدود الضيق، فالمكان جزء من الفضاء، فلا يستوي اللفظين في الدلالة.

يقول أرسطو: ينبغي للشاعر حين ينظم قصصه ويتممها بالعبارة أن يتمثلها بعينه على قدر ما يستطيع؛ فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون، وكأنه كان شاهدًا الأعمال نفسها، يجد ما يليق بها ولا يغيب عنه شيء من ضد ذلك".(٢)

وقد علق الأستاذ الدكتور محمد عبد الله حسين على هذا المقتبس في

---

١) محمد عبدالله حسين: الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف - قصر الشهبندر، مرجع سابق، ص ١٥١، ١٥٢.

٢) أرسطو- في الشعر- تحقيق وترجمة د. شكري محمد عياد- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- ١٩٦٧ ص ٩٨.

بحثه (الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف ـ قصر الشهبندر) وقال: "ومنذ هذه الرؤية المبكرة والكاتب الدرامي يضع نصب عينيه أنه يكتب مادة لعرض مسرحي، ومن ثَمَّ يجب عليه أن يحدد المنظر وتفاصيل المكان الذي ستدور فيه الأحداث واصفًا في اعتباره منصة العرض أو مكان العرض (كما يتخيله)، وهو مكان محايد وقف عليه الممثلون في مواجهة جمهور المتفرجين، لذلك فلابد أن يقدم تصورًا خاصًا به يشغل به هذا المكان المحايد ويملأ به هذا الفضاء أو هذه المساحة لتصبح عالمًا ممكنًا أمام المتفرج في إطار الزمان والمكان المحددين.

وهنا تكمن صعوبة الكتابة للمسرح عكس الرواية مثلاً التي يجد فيها الكاتب متسعًا من الزمان والمكان. فكاتب الرواية يتمتع بحرية مطلقة لكن كاتب الدراما مقيد بحدود زمان ومكان معينين (زمان العرض المفروض ومكانه)". [١]

ومن خلال هذا التعليق تستطيع الباحثة أن تقول إن كتابة المسرحية تتطلب شروطًا تختلف كليًّا عن شروط كتابة الرواية، فالمسرحية ترتبط بزمان ومكان العرض، لأنها تمثَّل للجمهور، وتتطلب أيضًا خيالًا واسعًا عند كتابة النص المسرحي يراعى فيه خشبة المسرح والمتلقي سواءً كان قارئًا أو مشاهدًا.

والمكان في النص ليس هو المكان نفسه على الخشبة، فالكاتب

١) محمد عبدالله حسين: الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف ـ قصر الشهبندر، مرجع سابق، ص ١٣٦.

يستدعي أمكنة متعددة داخل نصه المسرحي، مثله مثل أي مبدع يكتب جنسًا أدبيًّا يستحضر المكان لتدور فيه الأحداث وتتولد من خلاله الصراعات وتتحاور في الشخصيات؛ لكن تختلف نظرة الكاتب المسرحي للمكان داخل نصه المسرحي عن نظرة أي مبدع آخر في كونه يراعي المكان التخيلي، وعليه فإن النص الدرامي يفترض وجود مكانين: "مكان يشار إليه في النص، مثل أي نص أدبي، ومكان العرض، وهو مكان خيالي يبنيه المتفرج في خياله، والمكان المشار إليه في النص مطبوع يعلن عن نوع معين من التبادل النطقي، فهو يوزع على الصفحة بطريقة تشبه إلى حد ما توزيع المقاطع في القصيدة والناظر إليه يدرك الصفحة المطبوعة إدراكًا بصريًا معينًا، فمن خلاله يميّز بين النص المصاحب ونص الشخصيات ويعود بنا هذا المكان المطبوع إلى خيال ذي أبعاد ثلاثة مكان سمعي وبصري وحركي".[١]

فالمكان داخل النص المسرحي هو فضاءٌ دراميٌّ من الدرجة الأولى يستلزم خيالًا واسعًا لمعرفة أبعاده حتى يتسنى له إدراك قصدية المؤلف من هذا المكان ومعرفة دلالاته المشار إليها من خلال الإرشادات المسرحية.

علاقة كتَّاب المسرح بالتراث:

يُعدُّ التراث من العناصر المهمة التي ارتكز الكتَّاب عليه في أعمالهم

---

١) ينظر: سمية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، مج ١٥ العدد ٤- الكويت ١٩٨٥ ص ٨٧.

الأدبية والثقافية؛ لما يحتويه من مخزون ثقافي ثري يستلهم الكتَّاب مادتهم منه.

وعلاقة الكاتب المسرحي بتراثه" يجب أن تكون علاقة اتصال وانفصال في آن واحد .. بمعنى أن الكاتب المسرحي المتمكن من أدواته الدرامية هو الذي يجعل من التراث منبعًا حيويًا مستمرًا عن طريق اختيار مادة تراثية تلمس همومًا متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذي يظهر النص المسرحي، أو بمعنى آخر يجد النظير الواقعي الذي يماثله .. فهو على حد تعبير د. عز الدين إسماعيل (يتصل به بقدر ما ينفصل عنه، وهو يعطيه بقدر ما يأخذ منه، فهو لا يقبله كله، ولا يرفضه كله وذلك إنه يقف برجل في التراث وبالأخرى في واقعه) وإذا تخلى الكاتب عن هذه العلاقة –الاتصال والانفصال- فإن ذلك يضر بالعمل الإبداعي ضررًا بالغًا قد يخرجه عن نطاق الإبداع، فيصبح عملًا تاريخيًا أو وثائقيًا".(١)

والمتتبع لكتَّاب الدراما على مر الأزمنة يلحظ أنهم استلهموا مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة (الديني– التاريخي- الشعبي- الأسطوري) فمنهم من استخدم التراث بوصفه وسيلة تسجيلية للأحداث ومنهم من غيَّر في المنتج التراثي ومنهم من أعاد هيكلة التراث كلَّه وأعاد خلقه من جديد في زمن مغاير لزمنه؛ لكن الكاتب المتميّز الذي يتعامل مع التراث هو الذي يستحضر التراث ويجادله ويعيد بناؤه وتفكيكه على عكس الكاتب العادي الذي يتعامل مع التراث بوصفه

---

١) محمد عبد الله حسين، النقطة المتحولة في الإبداع الدرامي في الصعيد، كلية الآداب-جامعة حلوان، الصفا للطباعة، ٢٠٠٢، ص ١٠.

وثيقةً تاريخيةً لسرد أحداثه.

وفي هذا الصدد يقول أمين القريطي" إن الفنان يلجأ إلى قواعد التراث وتقاليده وتقنياته... يلتقط من هذه التقاليد بقدر ما يستوعبه ليعيد تنظيمه وترتيبه ودمجه على نحو مغاير تمامًا، فريد في ضوء الأسلوب أو الطراز المميز للفنان ليخرج في النهاية المنتج الفني الأصيل بعيدًا عن التقليد".(١)

بدأ كُتَّاب الدراما باستخدام التراث بوصفه وثيقة تاريخية حتى أصبح النص المسرحي صورة طبق الأصل من المنتج التراثي المستلهم، ثم تطورت نظرة الكاتب المسرحي إلى التراث بعد أن شهد المجتمع كثيرًا من الأحداث المهمة التي تخص الإنسان فاستلهموا التراث واختفوا وراءه هروبًا من قمع السلطة فتناولوا القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التي تقف حائلًا عن حقوق الإنسان.

ومن هؤلاء الكتَّاب: الكاتب المسرحي (السيد حافظ) الذي قدم لمتلقيه إنتاجًا مسرحيًّا ضخمًا ذا صبغة تراثية أضفت على مسرحه قبولًا لدى القارئين إذ إنه عبَّر به عن جوانب عديدة تخدم رؤية الكاتب المطروحة.

السيد حافظ حياته العلمية(٢):

---

١) أمين القريطي، مفهوم الأصالة بين التجريد والتقليد في محتوى الإبداع الفني والتشكيلي، مجلد دراسات وبحوث- جامعة حلوان(مج/ ع٧) ٢ مارس- ١٩٨٤- ص ٨٤.

٢) للمزيد: ينظر
http://www.mafhoum.com/press7/213C361.htm
/https://sdhafez.blogspot.com
وينظر مدونة أعمال الكاتب السيد حافظ الإلكترونية على الشبكة العنكبوتية.

برز السيد حافظ منذ أوائل السبعينيات ككاتب ومخرج مسرحي تميَّز بأسلوبه التجريبي المتمرد على القوالب التقليدية في الكتابة المسرحية منذ صدور مسرحيته التجريبية الأولى "كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى" التي أثارت جدلًا كبيرًا حينها، ثم توالت أعماله المسرحية التي بلغت حتى الآن أكثر من ١٥٠ مسرحية تراوحت بين المسرح التجريبي والكلاسيكي والتاريخي والتراثي ومسرح الطفل، والمسرح الكوميدي، والمسرح النسوي أيضًا.

يلحظ من خلال ما سبق أن (السيد حافظ) يمتلك قدرة هائلة من الإبداع الأدبي ثريٌّ بالرؤى الفكرية والسياسية والاجتماعية ويتضح ذلك أكثر في الفصول القادمة.

الفصل الأول

المبحث الأول: الفضاء الدرامى والفضاء المسرحى.

المبحث الثانى: الفضاء الدرامى الداخلى.

المبحث الثالث: الفضاء الدرامى الخارجى.

المبحث الأول
الفضاء الدرامى والفضاء المسرحى

المسرح فن المتناقضات والمفارقات؛ لانتمائه للأدب من ناحية وللفن من ناحية أخرى، فهو فن مركب من نص مقروء وعرض منظور؛ لذلك يحتوي على عناصر فنية خاصة بالجنس الأدبي وعناصر درامية خاصة بالتمثيل؛ لكن عند التعرض إليه بالتحليل والنقد بوصفه جنسًا أدبيًّا نفصله عن عناصر العرض ما لم يلمح الكاتب إليه داخل نصه المسرحي.

ولا يمكن فهم الفضاء المسرحي أو الفضاء الدرامي وإدراكه بصورة دقيقة إلا بالحديث عن الفضاء عمومًا في المعاجم اللُّغوية والاصطلاحية واستخلاص دلالاته؛ لنتعرف على ماهية هذا المصطلح بكلّ جوانبه وجزئياته.

من المعلوم أن الفضاء في اللُّغة حسب رؤية ابن منظور له، هو: " المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوًا فهو فاض؛ وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأوصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه؛ والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض.. والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض. يقال أفضيت: إذا خرجت إلى الفضاء.. الفضاء: ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء.. والمفضي: المتسع؛ قال: أفضى بلغ بهم مكانًا واسعًا أفضى بهم إليه حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه".[1]

---

١ - ابن منظور: لسان العرب، دار صبح بيروت، لبنان، أديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ٢٠٠٦ م، ج ١٠، ص ٢٦٩-٢٧٠.

يتضح من خلال التعريف المعجمي للفضاء أنه يتعدى المكان الجغرافي وحدوده، فهو الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي وهو أيضًا كل هذا الفراغ الهائل الذي يمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا، فهو إذن المساحة الممتدة التي لا تتقيد بحدود جغرافية؛ بل تتعدى ذلك وتصبح في مكان مطلق.

وأيضًا يستشف من التعريف المعجمي للفضاء؛ بأن المكان جزء من الفضاء، فالفضاء هو الذي يحدده، فالمكان هو حقيقة ملموسة في الفضاء بحيث يؤثر ويتأثر بالمحتوى الفضائي، ويقول نصور نعمان" الفضاء يحتوي المكان بكل جغرافيته وأشكاله الهندسية والأبطال والأحداث، والمكان يحتوي موقعًا محددًا، يكون بمثابة بؤرة للنفاد، والصحيح أن كل تمفصلات المكان وتموضعاته المتعددة إنما تشكَّل من خلال الفضاء بوصفه تجسيدًا فعليًّا لحيوية وجود الشخصيات البطلة التي تضفي المعنى لكلّ ما يحيطها وبدونها يفتقر الفضاء أهمية وجوده".(١)

والفضاء أيضًا أوسع من الحيز الذي يتحدد بمساحة ضيقة أو حدود معروفة معلومة، فتحديد الفضاء على أنه المكان الجغرافي هو قصور في التعريف، فكيف يتساوى الكل بالجزء؟!

ومصطلح الفضاء في المعاجم الاصطلاحية أخذ حيزًا كبيرًا في التناول، فتناوله الكثير من الفلاسفة والنقاد والمفكرين وكل منهم ينظر إليه من

---

١) نصور نعمان نجم الديلمي: المكان في النص المسرحي، اربد -دار الكندي، ط ١، ١٩٩٩، ص ٢٢/٢٣.

زاويته ومنطقة البحث الذي يبحث فيها، وما يخص الباحثة هنا هو الحديث عنه في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وبالأخص في مجال فن المسرح.

تنبع خصوصية الفضاء من خصوصية المسرح إذا اقترن به، فالمسرح بوصفه فن يُشَكِل نقطة التلاقي بين الأدب والفن-كما ذكرنا سابقًا-، يأتي الفضاء ويحمل معايير أدبية وأخرى فنية، فالأدبية يخضع من خلالها إلى مقاييس التحليل الأدبي، والفنية يخضع من خلالها إلى مقاييس الفن كالإضاءة والديكور والأزياء.

والفضاء في المسرح يخضع لمقياس الزمان والمكان، فهو له زمانين ومكانين، مكان وزمان العرض المجسد على خشبة المسرح، وزمان ومكان الحدث الدرامي المحكي في النص الدرامي والمعروض على الخشبة، ومن هنا يتم التمييز بين فضائيين (الفضاء المسرحي-الفضاء الدرامي).

الفضاء المسرحي الذي ينحصر في المكان المسرحي الذي يتم فيه العرض المسرحي سواء كان صالة المسرح أو الشارع أو القرية أو الكنيسة أو المعمل .. إلخ فهو ينحصر في الموضع الذي يُقدَّم فيه عَرْض مسرحيّ؛ لذلك يعرَّف بأنه المكان الذي " يُقَدَّم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناءً شُيِّد خصيصًا لهذا الغرض، كصالات المسرح، أو مدرجات الهواء الطلق، أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (شارع، مقهى، ساحة، ... إلخ) ويشمل حيزين مستقلين عضويًا هما حيز اللعب الذي يتم فيه الأداء، وحيز

الفرجة وهو مكان المتفرجين".(١)

ومن هذا التعريف يلحظ أن الفضاء المسرحي ينحصر في المكان الواسع أو الحيز الفارغ الذي يتحقق من خلاله التواصل بين المؤديين والمتفرجين ويحدث فيه تلاقي عناصر الفرجة.

والفضاء المسرحي هو جزء من فضاء المسرح، له رمزيته ودلالته الخاصة به، فهو "ذلك الجزء من الفضاء المتخيَّل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي مكان الحدث ... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل".(٢)

ولكن فضاء المسرح يختلف اختلافًا كليًا عن الفضاء المتمثل في النص الدرامي، بمعنى أنه "لا يراد به دلالته الجغرافية المحدودة، المرتبطة بمساحة محدودة من الأرض في منطقة ما؛ بل هو المكان اللفظي المتخيَّل، أي المكان الذي تقيمه الكلمات؛ انصياعًا لأغراض التخييل".(٣)

وينقسم الفضاء المسرحي إلى قسمين يجب علينا تحديدهما بدقة وهما: الفضاء المسرحي الداخلي والفضاء المسرحي الخارجي، فالفضاء الداخلي هو الفضاء المنظور على خشبة المسرح وهو الفضاء الذي تدور فيه عملية التمثيل أمام عين المشاهد والذي حدده الكاتب سلفًا

---

١) ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٤٧٣.

٢) المرجع السابق، ص ٣٣٩.

٣) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٥١.

أثناء الكتابة.

أما الفضاء الخارجي فهو ذلك الفضاء غير المنظور، حيث تتطرق المسرحية إلى (تحديد أماكن أخرى في الفضاء أبعد من الفضاء المنظور، ولا تعرض هذه الأماكن فهي تقع خارج نطاق خشبة المسرح أو تتجه نحوها ورغم أنه فضاء غير منظور بيد أنه تجرى به عدد من الحوادث ذات الأهمية القصوى).(١)

"على أننا لا يجب أن نسلم تمامًا بدقة هذا التعريف للفضاء الخارجي؛ لأنه تعريف ناقص إذ لابد أن يكون هذا الفضاء الخارجي امتدادًا للفضاء المنظور-الداخلي- متماسًا معه ومرتبط به، وربما يظهر ذلك في لحظات الذروة في المسرحية.

والكاتب المسرحي المتمكن هو الذي يربط بين ما هو منظور وما هو غير منظور عن طريق عدة وسائل مثل: الحوار، أو أي وسيلة أخرى ..، فالعلاقة وثيقة إذن بين الفضاء المنظور وغير المنظور رغم أن الأول يمكن إدراكه عن طريق الحواس خاصة حاسة الإبصار، أما الثاني يعتمد على قدرة الكاتب على التخيُّل الزمكاني لأحداث المسرحية وعلى قدرة المتلقي على التخيُّل، ومن ثَمَّ يكتسب الفضاء المسرحي نوعًا من الاستمرارية في الفضاء الداخلي، وحينئذ يشعر المتلقي بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدودًا إلى الفضاء المسرحي تاركًا وراءه

---

١) حنا سولينكوف، المرأة والفضاء المسرحي، ترجمة محمد لطفي نوفل-مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون- وزارة الثقافة- ص ١٩.

حياته اليومية".[1]

ومن هنا يمكننا استنباط " أن الفضاء الداخلي فضاء مباشر-يدرك مباشرة- من خلال العرض، وهو على الرغم من أن الكاتب قد حدده بحدود أثناء الكتابة بيد أن المخرج يستطيع التدخل فيه أو تبديله، ومن ثمَّ فهذا الفضاء أكثر قربًا من جماليات العرض، حيث إن ما يجري على المسرح أمر مباشر متصل بالحواس وتدعمه الألفاظ-الحوار-لذلك فهو يعتمد على ما يُرى، أما الفضاء الخارجي يدرك بعين الخيال من قبل المتلقي (القارئ/المشاهد) فالمتلقي يدرك بخياله ما تشير إليه الشخصيات من أشياء وأماكن".[2]

الفضاء الدرامي هو الذي يشيده الكاتب المسرحي للمتلقي عبر مخيلته بحيث يخلق له مساحة تخيلية واسعة يشرد من خلالها ذهن المتلقي في إطار تفاعل الحدث مع الشخصيات ومع العناصر الفنية الأخرى.

والعلاقة بين المؤلف المسرحي والفضاء الدرامي علاقة قوية، إذ يعد المؤلف الفضاء عنصرًا رئيسًا داخل العمل المسرحي؛ لأنه يشكل من خلاله نسيج العمل الدرامي ويفصِّل مكنونات النفس البشرية عن طريق تغوله في الذات الإنسانية معبرًا عن همومها وكاشفًا أسرارها.

فهو يصنع عالمًا خاصًا داخل النص المسرحي من خلال الحكاية التي يرويها، فيظهر في الصراع الذي يحدث بين القوى الفاعلة وبالمكان

---

١) ينظر: محمد عبدالله حسين: الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى قراءة في مسرحيتي محمود دياب " الضيوف ـ قصر الشهبندر، مرجع سابق، ص ١٣٨- ص ١٣٩.

٢) المرجع السابق، ص ١٤٠.

التخيُّلي الذي يعتمد عليه المؤلف في إظهار هذا الصراع.

"وهو باختصار الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي والذي ينتظم في جملة أنساق سيمائية مشكلًا "رسالة-عبر لغوية" أي أنه مكون سواء داخل النص الدرامي الرئيسي أو من خلال النص الثانوي أي الملاحظات وإرشادات المؤلف، فهو فضاء لفظي بامتياز وفضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، لذا فإنه يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي بجميع أجزائه".(١)

إذًا يُعدُّ الفضاء الدرامي أيقونة النص فمن خلاله نتعرف على دلالات النص والعالم الذي يخلقه المؤلف سواء كان واقعيًّا أو متخيلًا، واعتماد الكاتب عليه داخل النص المسرحي يسهم بدور فاعل في النص فيحوله من كونه نصًا مقروءًا إلى نص متخيل؛ فيوحي لخيال المتلقي بتصورات وتأويلات يسبح فيها خياله، فالذات القارئة تحاول أن تعيش مع الذات المقروءة إشكاليتها ومشاغلها، كما تحاول أن تكتشف مكبوتاتها، فتعري ما اختفى وراء الأقنعة.

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن أن تستخلص الباحثة أن الفضاء على الخشبة يعادل الفضاء الدرامي المنظور (الداخلي) والفضاء خارج الخشبة المتخيَّل يعادل الفضاء الدرامي غير المنظور (الخارجي).

---

١) الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي- د/ أكرم اليوسف – دار رسلان- ط ١-٢٠١٠، ص ٥٠

المبحث الثانى

الفضاء الدرامى الداخلى

يلحظ أن الفضاء الدرامي انقسم إلى قسمين؛ أولهما: الفضاء الدرامي الداخلي، وآخرهما: الفضاء الدرامي الخارجي وما ينصب عليه الحديث هنا الفضاء الدرامي الداخلي في أعمال السيد حافظ المسرحية؛ لكن قبل البدء في تحليل هذه المسرحيات الإبداعية وجب إلقاء الضوء على تعريف الفضاء الدرامي الداخلي.

أشارت الباحثة فيما سبق أن الفضاء الدرامي هو فضاء خاص بالمؤلف ويظهر من خلال ما يطرحه داخل نصه ومدى تشكله في خيال المتلقي وما يترتب عليه من دلالات وإشارات وإيحاءات يصدرها المؤلف لخيال القارئ.

وكما أن هناك فضاء مسرحي داخلي وخارجي، فبالطبع هناك فضاء درامي داخلي وخارجي، فالفضاء الدرامي الداخلي هو باختصار الفضاء المنظور والمباشر على خشبة المسرح أي الفضاء الموجود فعليًّا على الخشبة الذي حدده المؤلف في نصه المسرحي من إرشادات مسرحية تخص الشخصيات والأمكنة.

وعند عرض نصوص السيد حافظ المسرحية، يلحظ أن الفضاءات الدرامية الداخلية في هذه النصوص أسهمت بدور كبير في الكشف عن رؤية الكاتب وقدرته الفنية في استخدام هذا المصطلح.

تنحصر معظم الفضاءات الدرامية في نصوص السيد حافظ على عدة أماكن أهمها: (الكوخ- الشارع- السوق- المنزل- الكباريه..).

فإذا وقفت الباحثة على مسرحية (الفلاح عبد المطيع) تستشف من مقدمة المسرحية (ديكور يتسمبالبساطة المعبِّرة عن الحياة العامة في

هذا الوقت وكافة أنواع الظلم التي تحيط بأطراف البلاد التي ظهرت وامتزجت بالجدران)؛ يقول:

المسرح: بقعة ضوء على المنتصف.. يظهر الراوي.

الراوي: سيداتي: آنساتي: سادتي.. هذه الليلة – سيغرد إلى زمن كان فيه الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة تقدم لكم حكاية وحكايتنا ليست عن هاملت أو هزل الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض.

الجوقة: عن أي شيء تحكى إذا.

الراوي: عبد المطيع.

الجوقة: عن المطيع. (١)

عند قراءة هذا المشهد المأسوي يلحظ أن الكاتب يستخدم الاستهلالة المسرحية للتشويق والإثارة، من خلال استخدام المبادلة الحوارية بين الراوي وفرقة الجوقة، كأن الكاتب يستعين بهذه الفرقة لتحل محل الجمهور أو الآخر قارئًا كان أم مشاهدًا، فيستميل قلوبهم من خلال عرض الشخصية التي يتحدث عنها وهي شخصية (عبد المطيع).

ومن خلال النص المرافق الذي يصف الكاتب به المسرح (بقعة ضوء على المنتصف .. يظهر الراوي) يأتي في مخيلة القارئ صورة الخشبة فيأهل ذاته ببداية المسرحية، فيستحضر ذهنه ويصغي لكلام الراوي.

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع، pdf ، ص ١.

ثم يستمر الكاتب في عرض الشخصية بصورة درامية، فيقول:
الراوي: فلاح فقير، أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوى العالم ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل، تبدأ قصته أنه ذات يوم ..
الجوقة: انتظر يا رجل، لماذا تأخذنا من الدار إلى النار، نحن نعلم أن المسرح يعرض مسرحية وهذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية.
الجوقة: لتبدأ الحكاية.
الراوي: في كوخ.
الكورس: على شاطئ النيل.
الراوي: على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع.
الكورس: يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة ويشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد.
الراوي: ويغني لأطفاله كل مساء وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد.[1]
يستخدم الكاتب هنا الفضاء الدرامي الداخلي في عرض صورة البطل التي يتحدث عنها ويجسدها أمام القارئ من خلال الاتكاء على ذكر سمات الشخصية وحالتها الاجتماعية، فيذكرها بأنها شخصية فقيرة كادحة لا تمتلك شيئًا من المال لكنها تمتلك أغلى الأشياء، قلب يتسع

---

١) المصدر السابق، ص ١.

العالم كله، ليس فحسب؛ بل أضفى عليه سمات النيل فهو كصخر النيل. جاء الفضاء المتخيل ليعطي صورة أولية للشخصية وتصبح مقدمة درامية لمسرحيته من خلال إبراز صفات الفلاح المصري البسيط الذي يزرع ويحصد ويغني لأطفاله على الرغم من تعبه وإرهاقه.

"ضوء على المسرح .. يظهر كوخ بسيط وكوخ آخر.. وشجر قد بدأت تسقط أوراقها .. وظهور عبد المطيع ينظر إلى النافذة الأخرى يلتفت يمينًا ويسارًا ثم يجلس ويحدث نفسه.

عبد المطيع: يومان بلا عمل، أنت وأنا.

(ينهق الحمار)

أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني .. من الدنيا من كل شيء ... السبب ليس مني .. لست مسؤولاً عن شيء مما حدث أتفهم؟

(ينهق الحمار)

أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية.. (ظهور أم بثينة وهي تراقبه يتحدث إلى الحمار دون أن ينطق).

عبد المطيع: أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار وأم بثينة.

تبحث أم بثينة عن عصا بجوارها... فتجد عصا حطب وتحملها في يدها".[١]

---

١) المصدر السابق، ص ٣.

عند النظر لهذا الحوار للوهلة الأولى تعتقد أنه حوار هذلي مضحك من كاتب يهزأ بالجمهور؛ لكن عندما تتمعن وتتغلغل داخل النص تجد عبد المطيع وصل به الحد إلى الحديث مع الحمار عن الظلم والقهر وما آل إليه من فقر، وكأن الفهم والشعور لم يعد صفة انسانية؛ بل أصبح الحيوان أكثر رحمة من هؤلاء الظالمين المسيطرين حتى على الألسنة.
وعندما يتحدث عن شعور الحمار بعدم العمل، يتحدث بلسان شعوره هو، وبما في قلبه من سخط على السلطة، وعلى الحال الذي وصل إليه، وظهر ذلك كله من خلال الفضاءات الدرامية الداخلية التي لعبت دورًا مهمًا في تشكيل هذه الرؤية.
وها هي الأوجاع تتجسد على خشبة المسرح؛ لتعزف على أوتار الشجن فتمس كلاً منّا؛ كأن الزمن يجسد أمام أعيننا وكأننا نعيش معهم، استطاع السيد حافظ تجسيد الألم لدرجة أنك وأنت تقرأ المسرحية تشعر بالاختناق فيأتي السيد حافظ كسيد للتعبير عن مرار الواقع ليتجلى في وصفه لحال الفلاح وما يناله من ظلم، فيقول:

عبد المطيع: مرسى يا صديقي، جئت إليك اسألك حلًا لمشكلتي.

مرسي: أي مشكل؟

عبد المطيع: زوجتي.

مرسي: مرة ثانية؟

عبد المطيع: وثالثة ورابعة وخامسة.

مرسى: سأحكي لك تبدأ الحكاية (موسيقى وانتقال الإضاءة)

الكورس: كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم، إلا الفأس والأرض

والعمل لم يجلس يومًا مع السلطان، لم يجلس في الديوان إلا مرة أو اثنتين في شهر رمضان عندما تفتح القصور للعامة لم يتحدث مع جيرانه كثيرًا كان يحب مرسي أبو العلا.. وكان يقول إن الجيران تجلب الأحزان، وهكذا علمه أبوه.

أنجبت له زوجته عشرة أطفال.. الأول غبي بالفطرة والأخير غبي الاكتساب.

لم يدخل كتابًا لتعليم القراءة؛ لأن القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل.

عرف الشجرة والبقرة والساقية.

كان الأطفال يعرفون شيئًا واحدًا هو أن الأب بمثابة (الإله) عليه أن يحضر الطعام والماء ويدفع الإيجار .... وهكذا قانون الأشياء.

زوجته نفيسة وهي فلاحة بسيطة تنام مبكرًا وتحاول أن تستيقظ مبكرة، ولكن للآسف كانت تستيقظ متأخرة لتجهز الماء للغسيل والطبخ. [١]

يضع الفضاء الدرامي الداخلي المتلقي داخل عالم تراجيدي ومأساوي مُقنّع بقناع كوميدي ساخر، فيظهر معاناة الفلاح البسيط وكوميديته الفطرية التي يستخدمها للترويح عن نفسه، فالكاتب يعتمد على فن المفارقات داخل نصه من خلال الاعتماد على الشيء ونقيضه، فيظهر المكان الدرامي البسيط وهو الكوخ وفي المقابل يظهر المكان الدرامي الآخر النقيض وهو القصر، وتدور الأحداث حول شخصية البطل عبد المطيع الذي يقابله السلطان قنصوه الغوري، ويظهر الثوب الممزق

---

١) المصدر السابق، ص ١٩.

الذي يقابله الحرير والأبيض الذي يقابله الأسود .. إلخ.

كل هذه المفارقات اعتمد عليها الكاتب من أجل إظهار النظام السياسي السلطوي من قمع وظلم وقهر وفرض السلطة، فاتضح ذلك من خلال الجمل الحوارية المتخيلة، منها:

الدعوة إلى (الامتثال لأوامر السلطان).[١] وهناك الرقابة وضبط تحركات الوطن: (إذا رأتنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم).[٢] وهناك المنع: (ممنوع الضحك بأمر من السلطان).[٣] وهناك الاختطافات: (لو رأوك لقبضوا عليك).[٤] وهناك الضحية عبد المطيع: (قبضوا عليه...على عبد المطيع وحماره)[٥] وهناك المحاكمة: (حكموا عليه بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء ولمدة أسبوع).[٦]

صوَّر الكاتب من خلال الفضاء الدرامي عالم عبد المطيع الذي يعيشه هو والمهمشين أمثاله من إذلال وعسف وجوع وعذاب وسجن وضرب في عالم قائم على النهب، والابتزاز، والرشوة، وفرض الضرائب، والتهميش، وإلغاء عالم الفقراء، لتحل محله المؤسسات المتسلطة التي تلوي الرقاب من أجل مصلحتها، ويظهر ذلك بوضوح في هذا الحوار الدرامي الذي دار بين عبد المطيع والشيخ حمد:

---

١) المصدر السابق، ص ٣٩.
٢) نفسه، ص ٢٢.
٣) نفسه، ص ٥٠.
٤) نفسه ، ص ٢٢.
٥) نفسه ، ص ٤١.
٦) نفسه ، ص ٤٣.

عبد المطيع: حماري يا سيدنا منذ أمس لم يأكل.
حمد: أتعذب الحيوان؟
عبد المطيع: لماذا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت.
من المسؤول عنه؟ إذا كان الحيوان جائعًا فما رأيك في الإنسان الجائع.(١)
عبد المطيع: (فأنا فقير والفقراء كثيرون).
عبد المطيع: اسمعني أنت، نريد طعامًا، زوجتي تشاجرت معي لمدة يومين،
نريد طعامًا للأولاد وللحمار، أتفهم؟.(٢)
عبد المطيع يتحدث عن حالته وما آل إليه والشيخ حمد يتحدث عن لون ثوب عبد المطيع الذي يتنافى مع فرمان السلطان الذي يعاني من مرض في عينه فأرادت الحاشية أن تجعل القرية كلها تحزن عليه من خلال ارتداء اللون الأسود وعبد المطيع يبحث عن مأكل لأسرته وحماره وهو لا يهتم بما يلبسه -الذي لا يتناسب مع الفرمان الذي أُصدر لأهل القرية.
من هنا يصبح اللونان "الأبيض والأسود" علامة دالة على مزاجية حاشية "قنصوه الغوري" الخاضع لأهوائه، ولنزواته، فهو يريد تلوين الآخرين بما يشعر به هو، دون معرفة حاجة هذا الآخر، فهو يريد أن يصبح الحاكم المطاع الذي يجب أن ينحني له عبد المطيع، ويسالم،

---

١) نفسه، ص ٢٣.
٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

ويهادن، ويتكيف مع الموجود، ويرتدي اللباس الأسود في حالة الحزن، ويلبس الأبيض في حالة الفرح، ويشارك حاكمه همّه، وأفراحه، وأتراحه، لكن عبد المطيع الرمز كان يمثل استثناءً، ويمثل خروجًا عن الأوامر كفلاح فقير طيب لا يبحث إلا عمّا يحقق به إنسانيته.

الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو.

الجوقة: نامت القاهرة على كتفيه مثقلة بالأعباء.

الراوي: نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته.

الجوقة: حلم مثل جده الأكبر بالطيور وسأل المفسرين على الطير في الأحلام.

الراوي: قال بعضهم إنها الهجرة.

الجوقة: وقال بعضهم إنها الحرية.

الراوي: وكان في نظر البعض خيرًا.

الجوقة: وفي نظر البعض شرًا.

الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنها رمز العبودية.

الجوقة: كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحني القامة مقهور المعاني... مدنس بين أصابع المهانة.

الجوقة: لم يحلم بالملابس الحريرية، ولم يعرف لماذا كان يدور بالمدينة.

الراوي: لم يعلم ماذا يدور حوله.(١)

ومن خلال الحوار المتطور الذي دار بين الشخصيات وبين الجمهور داخل النص، يتضح أن الكاتب استعان بالفضاء الدرامي الداخلي" السوق- السجن" ليعقد فيها الأحداث، أحداث الصراع الداخلي بين السلطة والشعب وكيف تتحكم السلطة في هذا الشعب المطحون وتقمصه لدرجة أنها تحاكمه على لون الملابس وعلى المشاعر، وترتبط مشاعر الشعب بمزاجية الحاكم وتربطه بلجام قوي متين مربوط بيد الحاكم يحركه كما تهوى نفسه.

وجاء هذا الفضاء المكاني السوق؛ ليعبر عن ذاك الظلم وهذه الأوامر التي كانت تنال طبقة كبيرة من الشعب أبرزها الفلاح وتعاقبه حتى على جهله الذي هو السبب الأكبر فيه.

وتعد كثافة الأسئلة داخل الحكاية، الرئة التي يتنفس منها البطل، وهي العامل المهم في الإفصاح عن مجموعة القضايا، والمواقف التي لها علاقة بالآتي، وامتداد الزمن الماضي في الحاضر.

وهموم عبد المطيع أصبحت المادة الجوهر في سلسلة الساكن والثابت بأسلوب تختلط فيه الجد بالهزل والتلميح بالتصريح لتعطينا تصويرًا كاريكاتوريًا للواقع الذي أصبح الوجه الآخر للمأساة.

إنها ظاهرة الضحك والسخرية، التي تقررها أوقات الشدة والأزمات والظاهرة التي اكتسبت من انغراسها في الواقع الاجتماعي المرتبك

---

١) المصدر السابق، ص ٣١ /٣٢.

المنهار ومن عمقها الراصد لمرحلة اكتسبت شرعها من انعزالها في الواقع الاجتماعي المرتبك ومن عمقها الراصد عجز النظام السياسي السائد المنهار عن تحويل السلبي إلى إيجابي واللا استقرار إلى أمن وطمأنينة.

وعلى كلٍّ جاء الفضاء الدرامي الداخلي في مسرحية الفلاح عبد المطيع متمثلًا في تعدد الأمكنة (الكوخ/ القصر/ القرية/ القاهرة..) ليعطي بعدًا دلاليًا عميقًا يخدم رؤية الكاتب من عرض قضايا مهمة تخص المجتمع المصري من تهميش وظلم وقهر واستبداد مع الإعانة بالحوار بين الشخصيات الذي أفرز سمات الشخصيات الرئيسة والفرعية داخل النص والذي أيضًا حمل الصراع الطبقي بين عالم عبد المطيع وعالم السلطة المستبدة ليظهر عالم المتناقضات في الحياة السياسية وهذا كله أظهرته الأداة الدرامية (الفضاء الدرامي المتخيل) كما لعبت الإرشادات المسرحية دورًا مهمًا في تجسيد معاناة الفلاح المصري البسيط وطغيان السلطة الغاشمة تجاه مواطنيها.

وبعد التعرض لمسرحية الفلاح عبد المطيع الذي يعد رمزًا اجتماعيًا للفلاح المصري البسيط والوقوف على فضاءات المسرحية الداخلية ستقف الباحثة على مسرحية (عبد الله النديم) وهي من المسرحيات المهمة للسيد حافظ؛ لأنها تتناول شخصية لها دورها الحيوي في النضال والكفاح؛ كما جاء ملمح الفضاء الدرامي معبرًا عن تلك الشخصية.

تناول السيد حافظ في هذه المسرحية شخصية "عبد الله النديم" وهي

شخصية تاريخية لها جانب مضيء في كتب التاريخ حيث نالت حيزًا كبيرًا في صفحاته، استلهمها السيد حافظ وعالجها معالجة فنية، حيث جاءت في فصلين متقاربين من حيث عدد الصفحات وهو عدد قليل جدًا مقارنة بحجم شخصية عبد الله النديم؛ لكن الكاتب تعرض لها من منظور فني مغاير جرد فيه السرد التاريخي واعتمد على الجانب الفني.

اعتمد الكاتب في هذا النص على الأمكنة الدرامية والوصف والأحداث، فأول مشهد يفاجأ به المتلقي هو مشهد البحث عن عبد الله النديم، هذا البحث، الذي جندت له السلطات الإنجليزية كل قواها من إعلام ومخبرين وإغراءات مالية، يمثّل اللحظة الفارقة التي اعتمد الكاتب عليها في دخول عوالم عبد الله النديم.

ومسرحية "عبد الله النديم" مسرحية كلاسيكية –من وجهة نظر الباحثة- حيث جاءت عناصر البناء الدرامي فيها وخصوصًا (الأحداث) متشابهة إلى حد كبير مع الأحداث التاريخية الحقيقية للشخصية، ليس فحسب؛ بل جاءت رؤية الكاتب فيها مناسبة جدًا للشخصية فقد نادى النديم بالحرية سواء كانت على مستوى الكلمة أو على مستوى الفعل، فهو له موقف فردي لا يستطيع أحد إنكاره تجاه السلطة وفلسفة خاصة به يحارب من خلالها الواقع الأليم الذي يرفض الغنوة والضحك والابتسامة التي تقف موقفًا صارمًا تجاه الظلم والطغيان.

وهي مسرحية يغلب عليها الطابع الاجتماعي الذي يمتزج فيها بالطابع السياسي، تطرح صراع الإنسان ضد السلطة من أجل الحرية والبقاء والحياة.

عالج السيد حافظ في الفصل الأول أهم الأحداث التي عاشها عبد الله النديم منذ ولادته عام ١٨٤٥ حتى وقعة "التل الكبير" ١٨٨٢، فحدثنا عن ميلاده ودراسته الأولى وعمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي"، قصر أم الخديوي الأميرة خوشيار خانم، وتردده على مجالس العلم والأدب وتعرفه على كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعرابي وكتاباته النارية في جريدة "التنكيت والتبكيت" وتأسيسه للجمعية الخيرية الإسلامية، لينضم في الأخير إلى ثورة عرابي مساهمًا بآرائه وأفكاره ولاعبًا دور الخطيب المحرض.

أما الفصل الثاني فيبدأ بعد فشل الثورة وتسليم القيادات جميعها إلا عبد الله النديم الذي فضَّل أن يعيش تسع سنوات من المغامرة والمخاطرة الغريبة، فظل مختفيًا عن أعين النظام، والبوليس يجد في أثره ويقدم الإغراءات المالية لمن يبلغ عنه.

ومن الملاحظ عن قراءة المسرحية أننا أمام عمل إبداعي أي نقرأ تاريخًا في قالب فني جميل، فالسيد حافظ أخذ المادة التاريخية وأعاد بناءها فنيًّا وفق منظوره، فحذف مجموعة من المعلومات التي رآها بحدسه غير مجدية، كما أنه قام بتأويل الحدث التاريخي، فقدم نموذجًا لشخصية عبد الله النديم التي ظهرت بوضوح من خلال الفضاءات الدرامية داخل النص المسرحي.

جاء الفضاء الدرامي الداخلي متمثلًا في السرايا وقرى المحروسة والفرن الذي يعمل فيه والده (مصباح إبراهيم) كلها جاءت لتعرض المكان الدرامي الذي يدور فيه أحداث المسرحية وتحركات الشخصية

فيها التي تحمل أفكار المجتمع المصري في هذا الوقت وقد أضفى السيد حافظ رؤاه حولها حيث عبِّر عن رؤيته وإيمانه الشديد بها.

ومن هذه الرؤى التي ظهرت خلال العناصر الدرامية داخل النص وخصوصًا الفضاء الدرامي، قضية (الفن) فعبد الله النديم يحضر في هذه المسرحية بفكر قطاع عريض من المثقفين العرب الذين حاولوا الدفاع عن الفن عامة والمسرح خاصة وبشتى الوسائل، يقول:

النديم: ما دور الأدب يا شيخ جمال الدين الأفغاني؟

الأفغاني: الأدب لابد وأن يخدم الشعب .. ويطالب بحقوق الشعب ويدفع عنها الظلم. (١)

ومن خلال السؤال الذي طرحه النديم لجمال الدين الأفغاني يتضح أنه يسعى إلى خلق مدرسة مؤمنة بفكره التطلعي يدرس فيها العلوم والأخلاق والأدب والتمثيل والخطابة، ولما تآمر عليه مجلس الإدارة مفتعلين الأسباب ومعبرين عن الموقف المضاد من الفن: "قال إيه النديم بيعلم الأولاد التمثيل وخطابة .. تمثيل وتقليد وخطابة والله حرام"(٢). يقدم استقالته مرددًا "الفن مش حرام والتمثيل مش حرام مادام بيصحي الناس .. وأنا نفسي الناس تصحى بالطبلة والزمارة والضحكة .. الناس لازم تفهم".(٣)

السيد حافظ استخدم فضاءات درامية تتناسب مع الصراع الفكري داخل

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية عبد الله النديم، ص ٧٢.
٢) المصدر السابق، ص ٦٩.
٣) نفسه، ص ٧٠.

النص من خلال وجود قوتين متضادتين فكريًا، والتي أسهمت بجانب مكونات البناء الدرامي الأخرى في إبراز صراع النديم الداخلي مع الأنوات الأخرى وخارجي مع العالم المحيط به من خلال طرح فكر النديم الاستشرافي في أهمية الفن والتمثيل، وإبراز هذه القضية أمام المتلقي (قارئًا/ مشاهدًا) مسهمة في الوقت ذاته في إنتاج معانٍ جديدة، وتوليد دلالات لا حدود لها تتجدد مع كل قراءة للنص.

فإذا كان الأب مصباح، وهو يمثل الثقافة السائدة الملتزمة بما هو موجود من القيم، يرفض اشتغال الابن بالفن، فإن الولد يخرج عن هذه القيم ويحاول تأسيس قيم جديدة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، ويحاول بناء مفهوم جديد للفن، فهو عنده: "مش تسلية وكلام فاضي".[١] كما اعتقد عفان، بل هو ".. زي السكين يا تستخدمه في الخير يا تستخدمه في الشر سلاح ذو حدين"[٢] لهذا اختار الطريق الصعب.

ومسرحية "النديم" ذات فضاء درامي واسع وظهر ذلك في التغيير في المكان والزمان واللباس والأحلام، فالكاتب أرخ لحياة النديم مستغلاً تقنية "فلاش باك"[¥]، مثلاً: عندما يكون الضابط يستنطق الأب مصباح عن ابنه النديم ينتقل المشهد إلى طفل في تسع سنوات لتغطية مساحة

---

١) المصدر السابق، ص ١٨.

٢) نفسه، ص ١٨.

¥) الرجوع بالذاكرة إلى أحداث ماضية (الارتداد للخلف) وعادة ما يتم الانتقال من مشهد الوقت الحاضر إلى المشهد الماضي.

فارغة من تاريخ النديم لم يعرفها القارئ بعد، كذلك عندما يسأل المخبران صديقه عبد الرحمن، صاحب دكان حارته، عنه ينتقل عبر "فلاش باك" ليحدثنا عن مرحلة مهمة من حياة النديم وهي عمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي" وكذلك عمله عند العمدة "البداوي" وتتصاعد الأحداث عبر الأزمنة إلى أن تصل إلى فشل الثورة والهروب من السلطات الإنجليزية حتى وفاة النديم.

يلاحظ أن الكاتب لم يذكر كل الأحداث التي تزخر بها سيرة عبد الله النديم، بل ركز على الأحداث التي تلائم طرحه الفكري.

ومن هنا يأتي الفضاء الدارمي الداخلي متضمنًا فضاءات متناقضة كفضاء الفقد والظلم من قبل الشرطة وفضاء المحبة والود من قبل الفلاحين وفضاء الحياة والحرية والأمل والنور الذي يقابله فضاء الظلام والجور والاضطهاد.

ويؤكد ذلك السيد حافظ في جملة حوارية على لسان ابن النديم، الذي يقول فيها: "أنا مصر بن بنصر بن حام بن نوح عليه السلام.. أنا اللي شلت الأمانة.. أنا مصر يا فاطمة".(١)

وقراءة هذا الفضاء المنظور يدلنا على هوية النص، ورؤية وفكر السيد حافظ التي هي رؤية عبد الله بن النديم وبسطها أمام المتلقي كما أنها تعطي جوًا عامًا للقضية المطروحة، وإبراز الصراع الفكري للنديم. فالنديم يمثل تاريخ المقهورين والفقراء فهو ينتمي إلى أصول فلاحية

---

١) مسرحية عبد الله النديم، مصدر سابق، ص ١٣٦.

تتحيز إلى الفقراء وتقيم في حارة شعبية وتتواصل مع الناس في فضائها يقول النديم: "أنا حياتي كلها مصر.. أعرف ببيوتها حواريها قهاويها.. شوارعها غناويها".[١]

كما أنه صاحب قضية وهم وصوت فريد في مواجهة السلطة، فالكتابة عنده قضية "فمش كل من مسك القلم كاتب ولا كل من كتب كاتب.. ولا كل من ركب الحصان فارس.. وأنا فارس الكلمة يا فاطمة.. ما أقدرش أبقى كاتب زي بردعة الحمار.. وما أقدرش أبقى من الخصيان".[٢]

يقرأ لنا أحد محرري جريدة الاعتدال، لصاحبها حمزة فتح الله، مقطعًا من كلام عبد الله النديم ورد في جريدة التنكيت والتبكيت: "شوف كاتب إيه على الخديوي.. ما جدوى الأوبرا التي بناها والشعب جائع.. ما جدوى...". [٣]

فالموقف الذي ذكره أحد محرري جريدة الاعتدال في حواره المنظور لدى المتلقي، يخلق لدى المتلقي دلالات توحي بمدى الجراءة التي حظيَّ بها النديم في مواجهة قرارات السلطة الخاطئة تجاه المجتمع المصري.

وإذا تجولت الباحثة في عالم السيد حافظ المسرحي تجد مسرحية (الرقص على النار) ممتلئة بالفضاءات الدرامية الداخلية التي تمثِّل رؤى عديدة من قِبَل الكاتب للمجتمع المصري عبَّر عنها وسلط الضوء

---

١) السابق، ص ٥٤.
٢) نفسه، ص ١٣٤/١٣٥.
٣) نفسه، ص ٤٧.

عليها من خلال تقنية التخيُّل داخل نصه المسرحي، فجاءت استهلالة النص، تقول:

"يفتح الستار على حارة في حي كرداسة، حارة شعبية تجمع بين الحي الشعبي الريفي والمدينة كطبيعة أهل كرداسة. زينات معلقة، لافتات انتخابية، انتخبوا محروس شعللها لمجلس الشعب، لا تنسوا ابن داركم محروس شعللها، كراسي، ناس تصفق، وتهلل، هتف، لافتة أخرى. انتخبوا الصحفي الجريء محروس شعللها".[1]

الكاتب من خلال مشهد اللوحة السابقة يعتمد على صورة واقعية تظهر في كل الانتخابات على مستوى أنحاء جمهورية مصر العربية، فالكاتب يصف جوًا عامًا لأحداث سياسية تُشاهد في الشارع المصري وقد ظهر ذلك على خشبة المسرح إذ إنه مثَّل للحارة وما فيها من أجواء انتخابية على الخشبة وجعل المتلقي يتخيلها بين سطور النص المسرحي.

تدور الأحداث في شارع بسيط في حي كرداسة، تظهر من خلال هذه الأحداث صورة لطبقة معينة من الشعب تصفق للفساد والظلم وللنظام في أجواء انتخابية كاذبة يرفعون أبطالًا شعبين واهمين على المنصة يلفقون الأحاديث ويخادعون الناس.

ومن الوهلة الأولى في اللوحة الأولى التي يفتح عليها الستار يلحظ أن العالم هنا مقسوم إلى ضدين: هذا الفاسد الذي يسجله المجتمع وهذا البطل الذي يعيش حياة الشحاذين.

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية الرقص على النار، ص ١١.

يتحدث الكاتب عن طبقة فقيرة من الناس يوازيه طبقة غنية تكتسب الأموال الطائلة من اللا شيء من الدولة ومن دماء الناس وهذه الطبقة تصعد على عناء هؤلاء الفقراء يريدون السلطة لتنفيذ مصالحهم الشخصية.

"الزمان: عام ١٩٩٠، ليلة أول أغسطس الساعة ٢ مساءً.

المكان: فندق النجوم الخمسة- الاستقبال ... مدخل الفندق على المستوى الأول يمين الاستقبال والخزانة على المستوى الأول يسار المصعد الذي يؤدي إلى أعلى المستوى الثاني .. مدخل يؤدي إلى الكازينو ولافتة مضيئة جميلة.

الديكور: يغلب عليه اللون الأبيض والبني الفاتح.. والشياكة والأناقة والفخامة (عند فتح الستارة يدخل الراقصون والراقصات في تابلوه استعراضي ستائر ملونة في المسرح وحاملات التابلوه بما معناه)."[١]

الكاتب هنا ينتقل بالمتلقي من فضاء درامي داخلي إلى فضاء آخر يصف فيه فندق ذا ديكور فخم منظم عَكَسَ من خلال هذا الفضاء حال العالم في الخارج، مصعد يصعد منه صفوة المجتمع الذين لا يعلمون عن العالم سوى إنه سُلم لأحلامهم، لافتة مضيئة عليها صورة الراقصة الأولى كوكي والمتحكم الأول في كل هؤلاء الصفوة.

يستقل بناء السيد حافظ السابق، الوجه الآخر للعالم، ذلك العالم المنغمس في شهواته، الناهبين لأموال الناس، الذين يلعبون بالبلاد

---

١) المصدر السابق، ص ١٦.

ويحتكرون الأحلام وينتهزون قوت الشعب المطحون، يصف السيد حافظ عالم آخر مناقض للعالم الذي يتباكى عليه أمثال شعللها الذي يهتم بتحقيق أحلام الفقراء للوصول إلى السلطة وهو في النهار والليل يتراقص على أنغام الراقصات وفي أحضان العاهرات.

وعند قراءة هذا النص جيدًا يلحظ أن الكاتب يتناول حكاية مهمة لهؤلاء الأبطال الذين فعلوا المعجزات وقدموا تضحيات لمجتمعهم واكتفت الدولة بتكريمهم لعمل بروباجاندا الرؤساء الأزمنة المختلفة.

ويتحدث هنا عن قصة (الوسام والأموال) كلما كنت أكثر فسادًا كلما جمعت الأموال وكم كان النبل رخيصًا.

"فاضل" بعدما قام بإنقاذ الملكة "قوت القلوب" وإنقاذ سمعة البلاد، لم ينل من الدولة سوى الصور والأوسمة والسجن.

وإنه حاول أن ينادي ويوصل صوته إلى الحكومة التي قامت بتكريمه لالتقاط الصور وإنه يحتاج إلى المسكن والمأكل؛ لكن الدولة تائهة في بارات الخمر وعلى مسارح الراقصات وأصبحت الراقصات يحركن الدولة برجالها، ثم بعد ذلك تم سجنه، فقامت زوجته فاطمة بالعمل كراقصة وتتحول من زوجة البطل إلى الراقصة الأولى؛ ليثبت للجميع أن الدولة لا تقدر سواء الراقصات وبائعي الوعود والمشاعر وتثبت لهذا البطل إنه ليس زمنه ولا مكانه.

"يفتح الستار في مستشفى أم المصريين- هرج ومرج وضوضاء على

السرير ينام فاضل- لا تظهر رأسه)". [١]

يصوّر الكاتب هنا عبر الفضاء الدرامي الداخلي الصورة الحقيقية لمستشفى أم المصريين قبل زيارة الرئيس لها وبعدها، يحاول الكاتب بهذا الوصف أن ينقل صورة المجتمع المصري المقهور ومعاناته واغترابه في وطنه الذي يعيش فيه وفي المقابل نجد الطبقة الأولى والصفوة من المجتمع المصري يستقبلون الرئيس عند زيارته المستشفى، عالم آخر مختلف عن العالم الأول الذي يعيش فيه المواطنين، منع (فاضل البطل) من أن يحكي معاناته للرئيس الغافل عن شعبه بهؤلاء الحاشية الذين يحيطون به من كل جانب، كديكور خيال آخر في نظر المتفرج.

"يفتح الستار على كشك سجائر على رصيف وقد علق عليها الوسام وصورة فاضل. الراديو ينبعث منه أغنية .. بعض الصحف علقت .. بعض الحلويات .. كتب على الكشك "كشك البطل" فاطمة تقف مع عبده".[٢]

ينتقل الكاتب بالمتلقي إلى لوحة أخرى تحكي عن المعاناة بعد انطفاء هذا الصخب لأخذ اللقطة مع الرئيس فيضطر فاضل إلى عمل كشك في الشارع لكسب قوت يومه ولكن لم يتركه هؤلاء الظالمين.

وحاول أن يصل صوته إلى العالم بأنه البطل صاحب الوسام؛ لكن ما قيمة الوسام في بلاد عمياء صماء بكماء، ترضع أحبابها السم، وتضع

---

١) المصدر السابق، ص ٥١.
٢) المصدر السابق، ص ٦٥.

الشهد في أفواه السارقين.

وبعد ذلك "يتغير الديكور إلى مبنى التلفزيون .. في الخلف باب التلفزيون الخارجي .. تقف صفية محمود وأمامها كاميرا على الرصيف وتمسك ميكرفون .." [١] ويظل الكاتب يبدل اللوحات والمشاعر والأوجه والآليات ليصل إلى كم المعاناة التي توضع على كاهل هؤلاء الشرفاء وطبقة كبيرة من هذا المجتمع الطبقي الظالم.

يتحول الديكور من المشهد السابق إلى مبنى سفارة .. ديكور تجريدي .. صوت مجاميع في الخلفية... أعلام موضوعه... إضاءة زرقاء وناس ترتدي ملابس فاخرة وموسيقى تشبه الحلم .. دخان مع حركة مسرحية أشبه بخطوات وحركة حلم .. يقف فاضل وطماطم .. يظهر السفير محمل الوسام .. يتقدم السفير ناحية فاضل.

ويظل هذا العالم يتلاعب بمشاعر وأحلام كل الصادقين فتأتي فرصة سفر إلى فاضل فيترك هذا الظلم وهذه المعاناة ويرحل؛ لكن الظلم قد شد رحاله ملازمة له حتى في الخارج عاد بعدما ضاع عام من عمره هباء، وطماطم في البلاد قد تخلت عن كل هذه الأحلام لتواكب هذا الفساد السائد وتصبح أكبر راقصة تتحكم في أحلام هؤلاء الظالمين.

ويعود فاضل لبلاده ظنًا منه أن طماطم لم تتغير ولكن طماطم أصبحت أحد أذرع التحكم في الأرواح فاشترت شقة فاخرة وسيارة، وتنتهي المسرحية في هذه الشقة الفاخرة.

---

١) نفسه، ص ٨٠.

ومن خلال الإرشادات المسرحية داخل النص ومن خلال تعدد اللوحات والصور يستطيع الكاتب أن يبرز أهم القضايا التي تواجه المواطن المصري البسيط وحجم معاناته داخل مجتمع طبقي لا يعرف الرحمة والعدل فقد عبَّر عن المعاناة الممزوجة بالأمل المنتهية بالضياع والتشاؤم من قيام مجتمع سوي.

وإذا انتقلت الباحثة إلى مسرحية (من الذي يدق الباب) للسيد حافظ تجد الباحثة أنها احتوت على كثير من الفضاءات الدرامية الداخلية ومنها:

"على المسرح ثلاثة مقاعد.. مائدة عليها زهرية.. بها ثلاثة زهور.. ثلاثة رفوف مليئة بالكتب في كل الأركان.. باب في اليمين.. نافذة على اليسار.. شرفة في الوسط.. يوجد ريكوردر وتليفون وآلة تسجيل.. وبيك آب ومذياع.. في أرجاء الغرفة. الإضاءة التي تستلزم في هذه المسرحية. الصفراء-الحمار- الزرقاء". (١)

وهنا نلاحظ أن الفضاء الدرامي للكاتب ينحصر في مكان واحد وهو الشقة البسيطة، الذي قام كل جزء فيها على الحب والمشاركة مع الزوجة.

يستهل الكاتب مقدمة نصه المسرحي بفضاء درامي داخلي من خلال الإرشادات المسرحية التي تجعل المتلقي يرى هذه الأحداث ويتوقع الجو العام لهذه الحياة وحياة الأفراد في هذا الزمان، ويقتصر الحوار

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية (من الذي يدق الباب)، ص ٢.

على المكان، ويعبر عن المشاعر والصدمة واللامبالاة والانتظار والظلم وتبدل المشاعر، وكلها مشاعر من شدتها كفيلة أن تجعلك تعجز عن وصف شعورك أثناء سماع أو قراءة هذه المسرحية، وكأن الكاتب يحاول أن يبدل مشاعرك وهو واقف في المكان نفسه، يستطيع أن يأخذك عبر السنوات وعبر الماضي.

ومن خلال وصفه للأشياء، يستطيع أن يصف كم كان كل شيء في هذا مشترك ومفعم بالحب في يوم ما، وتنوع الإضاءة مع تنوع المشاعر يشعرك بفقدان الأمل الضائع للحب والخذلان.

بهية: نعم (يدخل إبراهيم) (يقفل الباب خلفه) (يسند على الباب يحمل جريرة في يده) من أنت؟ وكيف تدخل بهذه الطريقة (يقف وينظر لها يتفحصها بينما هي تردد).

إبراهيم: ألا تعرفيني يا بهية .. ألا تعرفين صوتي .. ألم تسمعي هذا الصوت من قبل (ينظر لها) (يصمت) (تتأرجح .. تتراجع .. تجلس على المقعد .. يسير في الغرفة) نفس المكان نفس الستائر .. (يلتفت إليها وهو يلقي بالجريدة على المائدة)(يقترب من المقعد .. يجلس على ركبته) .. بهية .. أنا .. هل تغيرت ؟ انظر في وجهي المتمرد .. انظري في عيني الشريدة .. في يدي الطفلة .. ها هي.. انظر (يقدم كفيه لها).

بهية: إبراهيم العائد.

إبراهيم: نعم إبراهيم العائد (يمسك يديها يقبلها .. لا تتحرك .. ينظر لها .. يقف) اسمي ما زال على باب الشقة .. شقتنا .. الستائر نفسها .. اشتريناها من سوق الموسكي .. يومها كنت تفاصلين مع البائع ..

أتذكر هذا جيدًا. [1]

بدأ النص لرجل غاب طويلاً عن بيته ثم عاد؛ ليجد الأماكن ما زالت كما هي، الأشياء الديكور لم يتبدلا؛ لكن القلوب هي من تبدلت.

أتى الكاتب بهذه الصورة بوصفها عتبة تمهيدية لدخول المتلقي عالم النص، فتثار عواطفه ووجدانه نحوه، فهي مقدمة درامية يعرض فيها الكاتب تيمة المسرحية وما تقف عليه، فجاءت المشاعر متضاربة بين الاشتياق واللهفة والبرود والصدمة واللامبالاة.

جاء إبراهيم نموذجًا للوفاء والصبر، وبهية مثالًا للشخصية الضحية التي تحولت بسبب قسوة الزمن، وتأتي هنا المفارقة، ونتساءل كيف استطاع الكاتب أن يوضح مشاعر البطل، ويذبذب مشاعر البطلة لتهوى مع الستار؟!

وهل لنا أن نلوم على عزتها أم نكون منصفين لها – أم نتوجع على ضياع سنوات عمر إبراهيم داخل السجن، ثم الخروج لسجن آخر ضاع فيه باقي السنوات وتحطمت عليه أحلامه التي كانت السبب في صبره على الأيام.

ومن هنا يظهر إمكانية الكاتب الفائقة على التنقل بين المشاعر والتأرجح وكأننا قد قضينا كل هذه السنوات مع هذا المظلوم ثم فرحنا لعودته ثم تحطمنا مع أحلامه.

ومن خلال الحوار المتطور الذي دار بين الشخصيات وبين الجمهور

---

١) المصدر السابق، ص ٢.

يتضح أن الكاتب استعان بالفضاء الدرامي الداخلي (الشقة) يعقد فيها الأحداث، أحداث هذا الصراع النفسي العاطفي الذي دار، وعلى الرغم من كثرة المشاعر ووجود اللامبالاة جاءت المعادلة ظالمة بكل المقاييس؛ لكن الغريب في الأمر أننا لا نعرف من الظالم ومن وقع عليه الظلم، واستطاع الكاتب توصيل المشاعر من الفرحة أثناء دخول منزله وعودته والصدمة من الزوجة مع تذكر الواقع فلا نعرف هل نفرح أم نحزن؟ ثم يصور قبلات اليدين التي تنادي بالاشتياق.

وقد أبدع السيد حافظ في استخدام الحركات عبر الإرشادات المسرحية والوصف الكائن في متن الجمل الحوارية في إيصال عمق المشاعر الظاهرة والمكتوبة بين كلا الزوجين.

والتناقض ينحصر هنا في مشاعر البطل ما بين الضياع والشرود إلى الوصول والاهتداء والأمان.

ثم يصف كيف استطاع الزمن أن يجعلها لا تعرفه للوهلة الأولى هل هذا تنبيه لما فعل به السجن والزمن أم نسبة إلى كون الزمان يستطيع محو حتى الملامح من الذاكرة؟.

وفي المسرحية يقسم الكاتب خشبة المسرح إلى قسمين عبر فضاء مسرحي داخلي كوصفه للشقة والحديث عن شرائهم للستائر من سوق الموسكي وغيرها: "يومها كنت تفاصلينا مع البائع.. أتذكر هذا جيدًا كنت ترتدين قبعة.. ظنك البائع أجنبية.. ورفع الثمن وقال لك الثمن باللغة الإنجليزية.. ثري بوندز فور ميتر.. قلت له أتقصد ثلاثة جنيهات. هذه المائدة صنعها النجار الأعرج كان اسمه فؤاد المجنون.. أليس

كذلك.. وهذه المقاعد اشتريتها بالتقسيط من شركة إيديال دفعت نص الثمن للمدير والباقي بالتقسيط.. المدير الذي كان يمسك المسبحة في يديه وكان يحلف باليمين المقدس دائمًا.. حدثنا عن الشرف والعفة وثاني يوم وجدنا صورته في الجريدة مختلسًا.. وضحكنا يا بهية كثيرًا. (١)

الكاتب هنا ينتقل عبر التخيُّل والأفكار إلى أحداث لم نراها على خشبة المسرح وهو فضاء درامي خارجي غير منظور؛ لكن اعتمد هذا الفضاء على فضاء مكاني منظور وهو الشقة التي يجرى بها كل الأحداث والكشف عن الحقائق عبر منظور درامي متطور من قبل القارئ داخل النص، هذا الفضاء الدارمي المركب جاء ليعطي دورًا حيويًّا في كشف ملابسات الأحداث وكشف الفراغ بنوعيه الخفي والظاهر.

اتسم الفضاء الدرامي الداخلي بكثرة الدلالات والإيحاءات ومع ذلك دلالة الضحك التي جاءت متضاربة المشاعر، فهل هو ضحك مقنع في ثوب البكاء واشتياق ملثم في ثياب الغربة؟.

وفي القسم الثاني ينقل المشاعر من كونه سعيدًا؛ لأنه عاد إلى بيته وهي صامتة لا تعرف ماذا تقول إلى كونه متحسرًا على سنوات عمره وانتظاره لها وهي تبرر له أسباب تدفع إلى الخيانة الجسدية للسيطرة على معاناة العقل والقلب.

تحوَّل الحوار من ذكريات جميلة يصف فيها كل ما مر عليه من حب

---

١) المصدر السابق، ص ٣/٢.

ومشاركة بينهما إلى ما مر به من ألم وفقدان لها واشتياق، وهي تبرر أسباب الخيانة وهو يقارن لها بين حياته في السجن وحياتها في الحرية وهي تحاول إقناعه بأنها كانت الوحدة والألم والذكريات والانتظار، تحوَّل الحوار إلى قاعة محاكمة بينهما.

وإذا انتقلت الباحثة إلى مسرحية (الميراث) يلحظ أن الفضاءات المتخيلة أخذت حيزًا كبيرًا في داخل النص المسرحي، يقول: "المسرح ينقسم إلى قسمين الصالة + غرفة النوم + منزل متوسط الحال .. رجل عجوز في الستين من العمر يظهر في غرفة الصالون قادمًا من الداخل.

عبدالكريم: ينادي يا روز ... روز.

حياة: تدخل تحمل خشبة الشاي/عايز حاجة.

عبدالكريم: أنا بسأل على روز.

حياة: أنت ناسي.

عبدالكريم: ناسي إيه؟

حياة: إنها سافرت تشوف بلادها.

عبدالكريم: صحيح أنا نسيت.

حياة: أنا عملت لك الفطار والشاي عايز حاجة. (١)

يستهل الكاتب مقدمة نصه المسرحي بفضاء درامي داخلي منظور يجعل المتلقي يرى بساطة الحياة والمعيشة، أضيفت إلى المتلقي حالة من الشفقة والرحمة والألم على هذين الأبوين الذين ألقى الزمان على

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، الميراث، ص ٣/٢.

كاهلهم المرض والألم والعجز والوحدة والنسيان.

وزاد الكاتب هذه الوحشة والألم على حالهم باستلهامه لضعف حالهم بسبب بطء الحركة ونسيان التفاصيل والاحتياج لوجود الأولاد لخدمتهم ومراعاة حالهم.

والمفارقة هنا بين الزمن والوقت، وكيف تخلى الأولاد عن آبائهم وأصبحوا منشغلين بأولادهم وحياتهم؟، والحديث يدور بين حياة وعبد الكريم حول حال أبنائهم وكيف أصبحوا، وحال ابنهم الأكبر الذي تزوج من أجل المال وأنجب منها أربعة أطفال، ولدين وبنتين، وأصبح مشغولًا بهم وبزوجته سيدة الأعمال التي تسافر كل يوم إلى بلد أوروبا، وحال والديه تحت المتوسط، وهنا مفارقة بين حال الأولاد والآباء الذين لا يستطيعون حتى الإتيان بخادمة، ويشير الكاتب إلى قسوة الأبناء، ويتألم عبدالكريم أنه لم يرى أبناء ولده الأكبر وتحاول "حياة" التخفيف عنه بأنها ستقوم بالاتصال بهم ليأتوا؛ ليروه وهي تعلم أنه لن يجيبَ أحد.

ويسأل عبدالكريم: (هم الأولاد اتغيروا ولا أحنا؟). [١]

وهذا السؤال يطرح "هل الأب والأم بسبب السن وتقدمه، أصبحا أكثر احتياجًا إلى الأبناء أم الأبناء هم من انغمسوا في دوامة الدنيا والمال ونسوا آباءهم؟).

هل يتوقف حبنا للآباء لمدى الاحتياج إليهم؟

---

١) المصدر السابق.

في السنوات الأولى من العمر نحاول جاهدين أن يكونوا بجانبنا وفي السنوات الأخيرة من أعمارهم يكونوا ثقال؛ آه على زمن تخلينا فيه عن إنسانيتنا.

"حياة: وهي تحاول أن تمنعه من الغوص في المسألة .. يا أخويا يعني هتشوف الأملة.

عبدالكريم: ما أحنا مش من توبه.

حياة: أحنا أشرف منه وأحسن منه.

عبدالكريم: مش مهم الشرف والأمانة المهم دلوقتي عندك كام.

حياة :الحمد لله عندنا بيتنا.

عبد الكريم: خدمت في الحكومة ثلاثين سنة سجلي كله امتياز.

عبدالكريم: ابنك طول عمره مصاحب ولاد الناس الكبار.

حياة: لحد ما ناسبهم يا خويا أنت مالك النهاردة؟.

عبدالكريم: هو ناسبهم وإلا هما اللي اشتروه". [١]

هناك مفارقات كثيرة في هذا الحوار الذي يشوبه الألم والحسرة والندم والأسف، مفارقة بين الشرف والمال، ومفارقة أيضًا بين وفاء هذه الزوجة لزوجها التي تخاف على مشاعره وحزنه وتحاول تهدئة روحه الثائرة على هؤلاء الأبناء العاصين لآبائهم؛ وخيانة هؤلاء الأبناء لسنوات عمر الآباء وأموالهم وكأن أحدهم قام بزراعة أرض عشرين عامًا وفي النهاية لم تفلح الأرض ولم تخرج الثمار، فواه حصرتاه على

---

١) المصدر السابق، ص ٣/٢.

حال مالكيها!!.
نقل الكاتب القارئ من خلال الفضاءات المسرحية بين عالمين مختلفين وفق مكانية معينة في مسرحيته في فضائيين زمانيين مختلفين بين الأهل الذين هم سبب تواجد هؤلاء الأبناء، مكان بسيط ذو ديكور بسيط وحال معيشتهم البسيطة لا يستطيعون حتى دفع مصاريف المستشفى وحال الأبناء ومنزلهم ذو الديكور الفخم الدال على الثراء وكثرة الأموال.

طرح الكاتب من خلال هذا النص صراع الإنسان مع ذاته أولاً؛ ثم صراعه مع المجتمع المحيط به، كما عرض الكاتب الصورة الحية التي كان يعيش فيها الآباء في شقة بسيطة متوسطة الحال.

وعرض أيضًا لمشاعرهم وأفكارهم من التجرد من كل أساليب الرفاهية التي يتمتع بها أبنائهم وأسفهم على الحياة وعلى الأهل.

جاء الفضاء الدرامي الداخلي السابق ليكشف عن الأحداث الاجتماعية والصراعات الداخلية الطبقية بين أفراد المجتمع والنفسية بين الآباء والأبناء وهي قضية اجتماعية مهمة وهي قضية تغيُّر مشاعر الأبناء بعد تقدم الآباء في السن.

يجعل الكاتب للمتلقي عبر الفضاء البصري المباشر في مفارقة درامية يسترجع فيها سمات وملامح شخصية (الأبناء)، وأن هناك نوعين من الناس من تخلى عن إنسانيته مقابل المال ومن حرم من الرحمة فأعطاها لغيره.

يحيل الفضاء الداخلي السابق القارئ إلى سمات شخصية الأبطال عبد

الكريم وحياة، ووصفها وصفًا رفيعًا ما بين المعاناة التي وجدوها في كبرهم من وحدة وتعب وبين ما يعانيه الأبناء في القادم من الذنب، هذا الأب الذي كان أقصى أمانيه رؤية أبنائه، والذين قد جاءوا؛ ولكن بعد فوات الأوان، استطاع الكاتب بكلّ ما لديه من فكر عظيم تزامن لحظة الوفاء مع لحظة مجيء الأبناء وكأن القدر قد قرر معاقبتهم عقاب هو الأشد على الإطلاق.

عقاب الضمير هو أقصى أنواع العذاب التي قد يصاب به الشخص، أن يندم ويتحسر على الأيام، ويحاول إرجاعها ومشاعر هذه الأيام التي تطالب أبنائها بالرحيل على الرغم من أنها دائمًا ما كانت تلح عليهم بالمجيء من أجل زيارة والدهم المريض؛ وكأنها تقول ذهب من كان يشفع لكم في قلبي فاذهبوا، المشاعر هنا عميقة جدًا يحاول الكاتب إيصال شعور الأبوين المؤلم ورسم صورة حية لحياة الكثير، ويحاول إثارة مشاعر القارئ من خلال الفضاء الدرامي المنظور والمحسوس من قبل كلمات الكاتب.

وفي مسرحية (ليلة فتح صقلية) جاء الفضاء الدرامي الداخلي متغلغلًا في ثنايا الحوار ليلقي الضوء على حدث تاريخي مهم في التاريخ ودور الحكام المسلمين في إقامة العدل ونجدة المظلومين من أصحاب الكتاب وفي المقابل إلقاء الضوء على صورة الحكام المسيحين وتقنعهم برداء الدين .. وهذا ما ستقف الباحثة عليه في النص المسرحي.

تنوعت الفضاءات الدرامية في هذه المسرحية على عدة أماكن متنوعة (مدينة صقلية وتونس وسيراكوز)، فجاءت صقلية متمثلة في:

المكان: (ساحة مدينة صقلية) صوت أمواج البحر
الزمان: الليل.. ربيع.. عام ٨٢٥ م .[١]
اتسم الفضاء الدرامي الداخلي في البداية بدلالة الليل والبحر؛ لتمهيد لأحداث موجعة أثرت في البطل وفي شعوره ووجدانه الذي ترتب عليه شعوره بالاغتراب والوحشة في مجتمع لا يعرف قيمة الحب.
لذلك يستهل السيد حافظ كالعادة بوصف المكان الرئيس الذي يدور حوله الأحداث، فبدأ بذكر المكان الدرامي الذي يقام فيه الحوار، ثم ينتقل إلى الحوار الذي يفتتح به تيمة النص، فيقول:
(يظهر فيمي أحد أشراف صقلية وصديقه فكتور) (فيمي سكران)
فيمي: أنا تعبان يا فكتور.. تعبان.. هذا العالم يضيق في عيني وصدري يكاد يشتعل وقلبي ممزق إشلاء على وجه الأرض.
فكتور: فيمي.. فيمي يا صديقي كل المحبين يعذبون.. ويبكون ويسهرون ثم سرعان ما ينسون.
فيمي: انسى.. انسى إيزابيل.. عروس صقلية.. أجمل بنات صقلية. أنساها.. كيف أنساها.
وهواها يعصف بقلبي ويهز روحي ويصرح في دمي إني أحب إيزابيل يا فكتور..
فكتور يا صديقي أنت قاس القلب
فكتور: أنا أتمزق من أجلك يا فيمي

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية ليلة فتح صقلية، ص ٣.

فيمي: تتمزق من أجلي

فكتور: نعم

فيمي:إذً ا ساعدني

فكتور: أساعدك في ماذا؟

فيمي: في أن أخطف إيزابيل وارحل. (١)

يبدأ السيد حافظ بفضاء درامي داخلي، يحيل المتلقي من خلاله إلى حالة تخيُّل وإحساس لافت للنظر عند قراءة هذا المشهد الذي يعبِّر الكاتب عن حالة البطل من موجة الحب الشديد التي تضرب على قلب هذا المشتاق المولع بنار الفقد والحرمان من حبيبته(إيزابيل)، المستعد للتخلي عن كل شيء من أجل عيونها الخضراء وجمالها الفاتن، رفض أبوها(جورج) تزوجيها لـ فيمي (أحد أشراف صقلية/تاجر مسيحي) لفارق العمر بينهما، فهو يكبرها بضعف عمرها.

استطاع الكاتب في هذا المشهد إيصال مشاعر الاشتياق وعذاب الحب التي تنهش في قلب البطل وتأكل من روحه واستعداده للمخاطرة بحياته من أجل حبيبته التي أبعدها والدها عنه بدخولها إجبارًا (الدير) لتكون راهبة، فخاطر بحياته ودينه وعرض نفسه للقتل من أجلها.

(هذا العالم يضيق في صدري وعيني.. وقلبي ممزق إشلال على وجه الأرض) هذا التصوير رسم في ذهن المتلقي ألمًا ومعاناة البطل ولوعة الحب والاشتياق التي تسيطر على عقله وقلبه حتى وهو يشرب الخمر

---

١) المصدر السابق، ص ٣.

ليهرب من اليقظة فيجدها في تيهه وضياعه، مسيطرة عليه حتى أثناء انسحاب عقله من العالم بالخمور وتشرده؛ لذلك أتى الكاتب هذه الصورة المتخيلة بوصفها عتبة تمهيدية لدخول المتلقي عالم النص، فتُثار عواطف ووجدانه نحو النص فهي بمثابة مقدمة درامية يعرض فيها أحداث المسرحية للقارئ، إنها بمثابة قصة حب وتضحيه من قصص التاريخ التي لم يكترث فيها البطل بالعادات والتقاليد؛ بل ضحى بحياته من أجل محبوبته.

ينتقل الكاتب من خلال هذا الوصف الذهني إلى نتائج الحب المؤدية إلى الحرب حتى وإن علم الإمبراطور أن الفتاة هي أيضًا تحبه وإنها أجبرت على دخول الدير من أجل الابتعاد عن حبيبها؛ لكن علت السلطة على أمور الإنسانية على الرغم من أن السلطة وجدت لخدمة الإنسانية !!

(يقف الإمبراطور ميخائيل الثاني ومعه جورج ويقف بعض الأهالي وفكتور معهم)

الإمبراطور: يخطف راهبة

جورج : (يبكي) نعم.

الإمبراطور: ماذا يكتب التاريخ عني. في عهدي تخطف الراهبات من الدير. هذا رجل مجنون. [1]

وهنا يظهر التلاعب بمشاعر الناس تحت مسمى الدين على الرغم أن الدين جاء لخدمة الإنسانية وتهذيب النفوس، ولو أن هذه الفتاة لم تكن

---

١) المصدر السابق، ص ٦.

تحت منصة الكنيسة لم تضج هذه الثورة العارمة.
وكأن المسميات هي من تعطينا الحق في الحياة والموت، ثم يستطيع بكل سحر السيد حافظ الانتقال بين مقابلة ومفاضلة، قواعد المسيحية والدين الإسلامي الذي يرفض الرهبنة ويعتبرها سلبًا لحق الإنسان في الحياة والمتاع التي خلقها الله تعالى لخدمة الإنسان.
وجاء ذلك في حوار أسد بن الفرات (قاضي القضاة وفاتح صقلية) مع فكتور (صديقي فيمي):
أسد بن الفرات: أنا من فتح فوصره.. و قورسقة.. تلك الجزيرة التي تقع بين تونس وصقلية.
هل تستطيع أن تذهب برسالة إلى صديقك؟.
فكتور: أخاف إن ذهبت فيقبض على رجال الإمبراطور.
أسد بن الفرات: سأذهب أنا لأرى الأمور بنفسي.
فكتور: أنت تذهب بنفسك.
أسد بن الفرات: نعم.
فكتور: تدخل الجزيرة وتعرض نفسك للخطر.
أسد بن الفرات: نعم
فكتور: من أجل فيموس؟
أسد بن الفرات: لا بل من أجل لا يقال إن المسلمين لا يجيرون المسيحيين أو اليهود.
فكتور: كل من يسألكم العون تعاونوه.
أسد بن الفرات: إننا أصحاب رسالة وأصحاب دعوة... هدفنا إقامة

العدل ونصرة المظلوم.. إن إسلامنا يدعوا إلى المساواة وحق الفرد في الحياة ... لا رهبانية في الإسلام. [1]

من خلال الحوار السابق يسلط السيد حافظ الضوء على قضية مهمة جدًا جاءت في ثنايا الجمل الحوارية المهمة في السياق الحواري وهي المفارقة الفكرية التي ظهرت في الصراع الإسلامي والمسيحي الفكري في التعامل مع الرعية وفي الرسالة التي يسعى إليها كلاً منهما وكشف حقائق الحكام المسيحين في هذا العصر الذين يتقنعون تحت ظلال الدين المسيحي وفي المقابل إظهار الحنكة السياسية لحكام المسلمين في نشر الدين الإسلامي، كما جاء الفضاء المكاني متنوع ليوضح الكاتب كم المعاناة التي عاشاها هذان المحبوبين واللجوء إلى عدل بلاد الإسلام والمسلمين للتخلص من جور حكامهم وقواعد دينهم، وكأن الإسلام جاء كطوق نجاة لهذا الزواج وهذا الحب وهذا الرباط.

وأيضًا ظهر شيء آخر في خطاب أسد بن الفرات وفيمي وهذا يدل على حرية الاعتناق التي كفلها الإسلام، إما الإسلام أو دفع الجزية وهي ٢ دينار على كل فرد، واقتنع فيمي بكلام أسد بن الفرات ودخل الإسلام، كما ناقش قضية أخرى وهي تعنت الآباء في اختيار الزوج والزوجة وهي قضية مهمة وشائعة.

ومن هنا بلغ السيد حافظ مطمعه لإيصال العديد من الرسائل المهمة للقارئ والجمهور من خلال الفضاء الدرامي الداخلي الذي لعب دورًا

---

١) المصدر السابق، ص ١١/١٢.

حيويًا في تشويق المتلقي من خلال استهلاله بمقدمات درامية على ألسنة الممثلين تجعل المتلقي في معايشة تامة مع المسرحية؛ ليس فحسب، فمن خلاله استطاع الكاتب أن يعقد مقارنة فكرية بين مذهبين مختلفين كشف من خلالهما أحداث اجتماعية وصراعات دينية مهمة أفادت القارئ والجمهور.

وفي النهاية تستطيع الباحثة أن تقر بأن الكاتب المسرحي السيد حافظ له خيال واسع المدى وظهر ذلك في نصوصه المسرحية التي اعتمدت معظمها على عملية التخيُّل داخل نصوصه المسرحية وخارجها، فهو يناقش قضايا مهمة تخص المجتمع؛ كما أنه يقف على قضايا خطيرة جدًا ظهرت من خلال ارتكازه على الفضاء الدرامي بنوعيه الداخلي والخارجي.

المبحث الثالث

الفضاء الدرامى الخارجى

كما أشرنا سابقًا بأن الفضاء الدرامي يعتمد اعتمادًا كليًّا على الخيال سواء كان داخليًّا مرتبط ارتباطًا كليًّا بالنص أو خارجيًّا مرتبط ارتباطًا كليًّا بخارج النص، وهو بذلك يسير في خطين متوازيين، خط بصري منظور داخلي وخط آخر غير منظور خارجي يتشكَّل من خلال إحالة الحوار للمتلقي إلى تخيُّل أحداثًا مهمة في ذهن القارئ، فهي إذ ًا أحداث غير منظورة؛ لكنها متخيلة.

فيلعب الفضاءالدرامي الداخلي والخارجي إذ ًا دورًا آليًا في إنتاج معني للنص الدرامي لا يقل عن الدور الذي يقوم به المخرج في إبراز العرض المسرحي، وهذا ما ستحاول الباحثة الوصول إليه من خلال الوقوف على أعمال السيد حافظ المسرحية من خلال تقنية الفضاء الدرامي الخارجي.

تأتي مسرحية (ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر") نموذجًا لدهاء السيد حافظ في استخدام الموروث التاريخي وإسقاطه على الواقع لإبراز رؤية سياسية يريد الكاتب أن يكشفها للمتلقي وقد عبَّر عن ذلك من خلال الفضاء الدرامي الخارجي.

"ست الملك: ... أنا ست الملك أخت خليفة المسلمين الحاكم بأمر الله .. ذهب أخي الحاكم بأمر الله إلى جبل المقطم ليصلي القيام وصلاة الفجر ويعود للأزهر..

الليلة يا ابن دواس يا قائد الجند ستحصل على مبتغاك .. أنا امرأة لا يمسني أي رجل إلا بإرادتي ورغبتي.. فكل الرجال بالنسبة لي كأس من النشوة.. أنت تتلهف أن تلمسني ثمن اللقاء بيننا.. هو تلك المهمة

التي ستقوم بها الليلة.. لقد زاد الكابوس على القصر والبلاد ولو نجحت ستنال ما تريد..".[1]

يحكي الكاتب على لسان شخصية (ست الملك) قوتها وجبروتها وحنكتها السياسية في إدارة شؤون البلاد، فقد ظلت تحرك الأحداث من خلف الستار، وتقود الرجال من وراء حجاب، وتوقف الدسائس أو تشعل الفتن بما يأتي في مصلحتها أو مصلحة البلاد.

انقسمت حياتها لقسمين؛ أولها: حياتها بجوار أخيها، ذلك الطفل الصغير «الحاكم بأمر الله» الذي لم يصل للحادية عشر من العمر، لكنه أصبح الحاكم ووريث العرش، ثم حياتها بعد اختفائه ووصايتها لابنه الظاهر.

كان الحوار السابق إحالة للمتلقي إلى تخيُّل شخصية ست الملك، وبيان قوتها وتدبيرها لشئون البلاد ودورها الحيوي في تاريخ الدولة الفاطمية وهذه أحداث غير منظورة، وإنما تخيلها المتلقي من خلال الحوار، كما يحيل المتلقي إلى ما فعلته ست الملك في اغتيال أخيها الحاكم بأمر الله من خلال مؤامراتها مع ابن دواس، والفضاء الخارجي بمثابة تمهيد لإبراز مكانة ست الملك القيادية وكيفية إدارتها للبلاد.

ست الملك: آه يا كلاب.. هل تظنون أنني امرأة ساقطة.. هذه الكذبة والإشاعة التي نشرها الحاقدون ضدي للنيل من أخي.. وأخي ساعدهم على نشر هذه الأكذوبة .. آه.. من أين تأتي الكراهية والإشاعات في

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية (ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر")، ص ٢.

مصر.. لدرجة أنهم قالوا إني حامل.. وأخي صدق الإشاعة وأتى بامرأة تكشف عليَّ.. يهزم الملوك إشاعة ويهزم الرجال بإشاعة والنساء بإشاعة.. إن الإشاعات في مصر تنتشر مثل الهواء والماء.. الفقر يولد الحسد والغيرة.. آه يا أخي.. أنا قتلتك وأنت السبب.. أنت السبب قذفتني وأهنتني. (١)

ويحيل السيد حافظ المتلقي من خلال حوار ست الملك مع نفسها إلى فضاء درامي خارجي تبرز فيه ست الملك السبب في قتل الحاكم بأمر الله.

القاضي (مالك بن سعيد) اتهم بموالاة ست الملك شقيقة الحاكم، حيث يُذكر إنه كانت هناك إشاعات تقول إن مالك بن سعيد يذهب إلى قصر ست الملك ويخلو بها بحجة قراءة صفحات الدعوة الشيعية، وكان معروفًا أن الحاكم يحب القاضي مالكًا ويثق فيه، إلا أن تلك الإشاعة أوغرت صدره وأثارت شكوكه، فاختبر الحاكم ذلك القاضي، فأمره أن يقطع ألسنة الذين ثبت ترديدهم لتلك الإشاعة، فلم يستطع القاضي تنفيذ الأمر فأمر الخليفة بقتله، وبدأ الخليفة يضيق الخناق على أخته ويحاصرها حتى اعتزلت في قصرها؛ لكنها كانت تتابع كل الأمور بالرغم من عزلتها.

ست الملك: (تقف ومعها الخليفة الظاهر لدين الله ومعها حامل الأختام) أصدر مرسومًا آخر بأن يقوم كل فرد في الخلافة بتقديم المبايعة للخليفة

---

١) المصدر السابق، ص ٧.

في الحال.
يظهر على المسرح مجموعة رجال في شبه أشباح تقف طابورًا طويلًا وتبايع الخليفة الظاهر لدين الله.
بعد أن تضع ست الملك على رأسه التاج المرصع.
يساعده الأعوان في ارتداء عباءة بيضاء
يقف وسط الطابور رجل بسيط
يصيح الرجل بأعلى صوت له
المواطن : كيف أبايع الخليفة الظاهر لدين الله حاكمًا على مصر وأين اختفى مولانا الحاكم بأمر الله يكررها مرتين.
ست الملك : اقبضوا عليه والقوا به في النيل واربطوا في عنقه حجرًا.
المواطن : كيف أبايع خليفة جديد والخليفة السابق لم تظهر جثته.
يخرج خارج المسرح في هرج ومرج
ست مصر: في تلك الليلة أغرقوا الآلاف في النيل الذين لم يعترفوا بالظاهر لدين الله أخي وهرب الكثيرون من أعوان ومؤيدي أبي إلى بلاد الشام وإلى كافة الأرجاء.
آه.. آه يا ليلة سوداء في تاريخ مصر. (١)
من خلال الحوار على لسان ست الملك وست مصر والمواطن نحس بلحظة تخيُّل تجعلنا نقارن سريعًا بين أحداث الماضي (التي تمت في فضاء خارجي)، وبين أحداث الحاضر (التي تتم في الفضاء الداخلي)،

---

١) المصدر السابق، ص ١١.

ومن خلال هذا التخيُّل تتولد دلالات تاريخية ومعاني يسقطها الكاتب على الواقع المعيش ويعرض من خلالها قضايا سياسية تمس المجتمع المصري.

بعد واقعة اختفاء الحاكم بأمر الله، ظلت ست الملك تدبر شؤون الحكم، وتتحكم في كل صغيرة وكبيرة فأعادت للدولة هيبتها وملأت الخزائن بالأموال واصطنعت الأكفاء من الرجال، حيث استطاع الخليفة الصغير بوحي من عمته ست الملك إصلاح الكثير من الأمور التي أفسدها والده، ولم تتزوج ست الملك أبدًا، ووهبت نفسها للأعمال العامة وخدمة الناس فتربعت على عرش القلوب، وقد لقبت بعدة ألقاب منها السيدة الشريفة.

ويأتي الفضاء الدرامي الخارجي أيضًا في رسم ملامح الشخصيات الصانعة للأحداث ومدى تأثيرها على المجتمع ودورها الحيوي تجاه الظلم وتصديها لها، واستشف ذلك من خلال مقطع حواري في مسرحية الفلاح عبد المطيع استلهم فيه ذكر شخصيات مهمة في التاريخ:

الراوي: سيداتي: آنساتي: سادتي .. هذه الليلة – سيغرد إلى زمن كان فيه الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة تقدم لكم حكاية وحكايتنا ليست عن هاملت أو هزل الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض.(١)

ومن خلال الفضاء الدرامي المتخيَّل السابق يستطيع المتلقي أن يرسم

---

١ - حكاية الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ١.

في ذهنه صورة لسمات شخصيات (هاملت أو هزل الرابع أو حتشبسوت أو نابليون..) ليظهر كم الظلم القائم في هذا الزمان كزمن كل هؤلاء الظالمين وإنه نظام ظالم مستبد متمثل في صوت الشر الذي تلاعب بمشاعر الشعب على حسب أهوائه ويعاقبهم حتى على ملابسهم، لم نرَ كل هذه الشخصيات إلا الحاكم، ولكن من خلال الفضاء الدرامي الخارجي استطاع المتلقي رسم صورة لهذا الحاكم الظالم الذي يتسم برموز الظلم التي لم تجسد على خشبة المسرح.

ومن خلاله الفضاء أيضًا يكشف ملامح شخصية قنصوه الغوري الظالمة المستبدة في هذا العصر؛ كما يكشف عن الحالة النفسية للشخصية من خلال الأحداث المريرة التي مرت بها.

عبد المطيع: (اسكت يا حماري) يتجه إلى إحدى النوافذ في البيت المجاور (يطرق على إحدى النوافذ..) ينتظر .. عبد المطيع يجد امرأة في سن الخامسة والثلاثين).

فاطمة: صباح الخير.

عبد المطيع: صباح السعادة صباح الحب.

فاطمة: زوجتك تسمعك.

عبد المطيع: تسمعني لا يهمني أي شيء.. كل ما يهمني في العالم هو أنت يا فاطمة أنت تعلمين كم أحبك.

فاطمة: عبد المطيع أخفض صوتك.

عبد المطيع : لماذا رفض أبوك المعلون أن يزوجنا منذ عشر سنوات أكرهه.. ألعنه، أسبه، أدعو عليه، أتمنى موته، قبل الظهر والظهر قبل

العصر.. والعصر قبل العشاء والعشاء قبل الفجر، اللهم خذ عمره آمين.
فاطمة : ماذا تقول، إنه أبي يا عبد المطيع.
عبد المطيع : أعلم هذا. أعلم أنني تزوجت رغمًا عني امرأة لا أحبها وأصبح عندي تسعة أولاد والسبب أبوك..
فاطمة : ومهما فعل فهو أبي.
عبد المطيع : أعلم هذا ومن أجلك سامحه الله ومنحه القوة وأطال في عمره من أجلك أنت فقط آمين.. (١)

يعالج السيد حافظ من خلال هذا الفضاء مشكلة الإنسان مع الزمن، والحنين له وعتابه له، فالإنسان هنا في صراع مع قدره المكتوب.
يستحضر عبد المطيع هنا أحداثًا مؤلمة مرت في حياته الماضية ولم تعرض على خشبة المسرح وهو رفض أبو فاطمة تزويج فاطمة لبعد المطيع على الرغم من حبه الشديد لها، فالفضاء لعب دورًا مهمًا في هذا الحوار؛ لأنه يضم أحداثًا مهمة لم ترَ بالعين؛ بل اعتمدت على التخيُّل من قبل المتلقي.
يحيل الكاتب المتلقي في المشهد السابق عبر الفضاء الدرامي الخارجي إلى تخيُّل حدث رفض الأب تزويج بنته، وعواقب هذا الرفض على البطل، وهو حدث غير منظور يعتمد على الخيال ويسترجع المتلقي من خلالها كل الأحداث التي مر بها البطل، كما يتخيل المتلقي من خلال هذا الفضاء الظلم الذي وقع على فاطمة ومكانتها المتأصلة في قلب عبد المطيع.

---
١) المصدر السابق، ص ٦/٧.

الكورس: كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم، إلا الفأس والأرض العمل لم يجلس يومًا مع السلطان، لم يجلس في الديوان إلا مرة واثنتين في شهر رمضان عندما تفتح القصور للعامة لم يتحدث مع جيرانه كثيرًا كان يحب مرسي أبو العلا .. وكان يقول إن الجيران تجلب الأحزان، وهكذا علمه أبوه.

أنجبت له زوجته عشرة أطفال ..الأول غبي بالفطرة والأخير غبي الاكتساب.

لم يدخل كتابًا لتعليم القراءة؛ لأن القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل.

عرف الشجرة والبقرة والساقية.

كان الأطفال يعرفون شيئًا واحدًا هو أن الأب بمثابة (الإله) عليه أن يحضر الطعام والماء ويدفع الإيجار .... وهكذا قانون الأشياء. (١)

يحيل الكاتب عبر الفضاء المتلقي إلى كم المعاناة التي يعاني منها الشعب المظلوم المحروم من كل سبل الترفيه حتى أصغر الحقوق وهو التعليم وعدم حبه لوجود الناس من حوله وهذا يدل على مدى معاناة البطل الداخلية ومشاكله النفسية التي تجعله يرفض وجود الناس من حوله.

ومن ثم يتحدث عن عدد الكبير للأولاد، ومعاناة الأب والأم من نقص المال، وضيق المكان، وضيق الحال، وغباء الأبناء المكتسب من الآباء، الذين يتخذون من الغباء وسيلة للنجاة.

---

١) المصدر السابق، ص ١٩.

وهنا يلقي الكاتب الضوء على وضع المجتمع الذي يعيش فيه عبد المطيع وأسرته (عصر المماليك) وهو مجتمع لا يعرف قيمة التعليم، جاهل بفطرته يرفض التطوير والتقدم لا يراعي الحقوق الواجب عليه تجاه مواطنيه، لا يعرف إلا المال والسلطة.

وصل الكاتب من خلال الفضاء الدرامي الخارجي إلى أقصى درجات الوعي بالفضاء المتخيل إذ إنه استطاع من خلاله إبراز أحداث واقعية تشاهد على أرض الواقع غير مستحدثة على القارئ.

كما لعب دورًا حيويًا في الكشف عن الصراع أحس به القارئ واستشعر معاناته وأبعاده النفسية ومن ذلك صراع البطل في مواجهة الفقر والجوع والظلم والقهر من جهة وتسلط السلطة وقبول الشعب هذا الوضع وانصياعه لأوامر الحاكم من جهة أخرى.

تدل الفضاءات الدرامية السابقة على تمكن السيد حافظ من توظيف هذه الأداة في نصوصه الدرامية التي تسهم في إبراز ملامح الشخصية وتطوير الحدث في خط صراعي متأزم تارة ومفتوح تارة أخرى، طرح الكاتب رؤيته من خلاله؛ وهذا يعطي للمتلقي مساحة واسعة في معايشة التجربة الدرامية بكل تفاصيلها، كما اعتمد الكاتب على الفضاءات الدرامية المفتوحة في أغلب نصوصه المسرحية وهذا وإن دل فإنما يدل على سعة القضية المطروحة، ويتضح ذلك في مسرحية (من يدق الباب):

إبراهيم: (يقف على مقعد) أتذكرين يا بهية عندما كنا في كلية الطب.. عندما خرجنا بالمظاهرات كنت اهتف وأنت خلفي.. والجميع خلفي..

أتذكرهم جميعاً كانوا خلفي يسقط الاستعمار وفي نفس، واحد وبصوت واحد.. هتفوا.. وضربوا.. وسقطوا.. وماتوا.. وسجنوا.
(وهو يقترب منها) خمسة عشر عامًا.. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان.. أعيش بعيدًا.. ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تطرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء.. ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين.. الذين... (١)
يذكر من خلال الفضاء الدرامي السابق أيام مضت منذ سنوات، أيام الجامعة وكلية الطب، هذه الأيام لم نشاهدها ولكننا نراها من حديثه وكم المعاناة التي لاقاها المجتمع المصري من الاستعمار وتصدي أبناء الوطن لهذا المستعمر من هتافات ومظاهرات ونضال ثم تذكر أيام السجن والهموم والظلم الذي تعرض له، كل هذا لم نشاهده؛ لكن الكاتب من خلال الجمل الحوارية استطاع أن يرسم المشهد أمام أعيننا فأدى إلى مشاركة البطل همومه ومشاعره عبر حديث مؤلم ظهر فيه معاناة إبراهيم العائد من السجن وما تعرض له من ظلم طوال حياته داخل أفكاره وخارجها ومن سلطة ظالمة مستبدة.
تستطيع الباحثة أن تقول إن هذه المسرحية قامت كلها على الفضاء الدرامي الخارجي إلا المشهد الأول فقط الذي اعتمد على الفضاء الدرامي الداخلي وهو حديث إبراهيم -العائد من السجن- مع زوجته -بهية ضحية المجتمع- في الشقة ووصفهما لها، فجاءت الشقة كأيقونة

١- المصدر السابق، ص ٤.

درامية تبرز فضاءً دارميًّا مكانيًّا لتبيّن حجم الألفة والود والمحبة التي كانت بين زوجين متحابين.

ثم بعد ذلك أصبح الفضاء الدرامي الخارجي ركيزة النص المسرحي من خلال اعتماد الكاتب على تقنية الاسترجاع والفلاش باك لحكي أحداث مهمة بيَّنت تيمة النص المسرحي.

جاء الفضاء الدرامي الخارجي ليكشف طبيعة الحياة القاسية وما فعلته بإبراهيم وبهية من معاناة ووحشة وألم وخيانة وضياع سنوات العمر في انتظار المفقود والضائع.

وفي مسرحية (ليلة فتح صقلية) جاء الفضاء الدرامي الخارجي ولعب دورًا مهمًا في إبراز الصراع النفسي الذي يعيشه البطل (فيمي) ومعاناته في الحصول على محبوبته إيزابيل وظهر ذلك في الحوار التالي:

فيمي: إني أريد أن أتزوجها

فكتور: لقد دخلت الدير

فيمي: أبوها أدخلها الدير

فكتور: إذاً اشرب كأسين وأنسى.. لقد أصبحت راهبة.

فيمي: لم تصبح راهبة بعد.. إيزابيل صغيرتي الجميلة.. قطتي ذات العينين الخضراوين تحبني وأحبها.

فكتور: أبوها رفض طلبك أكثر من عشرين مرة.

فيمي: وأدخلها الدير حتى يبعدها عني

فكتور: نعم.. ومعه حق لقد طاردته في كل مكان.

فيمي: سأطارده حتى ولو كان في الجحيم.
فكتور: فيمي.. أنساها وانتبه لتجارتك.
فيمي: كيف أنساها وقلبي مازال يهواها.. وروحي تذوب حنينًا إليها.[1]

ومن خلال الحوار الدرامي السابق جاء الفضاء الدرامي الخارجي معبرًا عن تجربة الكاتب الدرامية من خلال رسم ملامح الشخصيات وذكر أحداث متخيلة يستطيع المتلقي أن يتخيلها وهو يقرأ هذا المشهد، فرسم المتلقي في ذهنه صورة إيزابيل وملامحها، وصورة والدها المتعنت المستبد الذي باعد بينه وبين إيزابيل، كما كشف الفضاء الدرامي الخارجي على الحالة النفسية للشخصية، ومن ذلك استرجاع الأحداث المريرة التي مرت على البطل والبطلة.

وبعبقرية السيد حافظ ومن خلال تماس الفضاءات الدرامية يطرح الكاتب في مسرحية (بوابة الميناء) فكرة اجتماعية وسياسية في قالب ساخر؛ إذ تعرض صراع أهل البلدة والتناقض الفكري والاجتماعي في ظل نظام العمدة الفاسد الذي يقوم على السلطة والمال، مجتمع لا يعرف قيمة الأخلاق، لا يعرف قيمة الدين، مجتمع يخضع للأهواء والغرائز والشهوات.. يتحول هذا النظام كله إلى النقيض عند نزول الموت البلدة وإخبارهم بغضب الله عليهم وأنهم سيموتون بعد عدد ساعات، تتحول الشخصيات وتتغير الأدوار، وتصبح السلطة والجاه والسلطان والأموال لا قيمة لها، حتى أصبحت الحمير أغلى من السيارات الفاخرة وأصبح

---

١) ليلة فتح صقلية، مصدر سابق، ص ٤.

الفقير سيدًا والسيد عبدًا، وسنتعرف على ذلك كله عند الوقوف على النص المسرحي من خلال الفضاء الدرامي الخارجي.

الرجل ٣: نحن نسأل عن سفن تأتي من بعيد يحملها البحر إلينا محملة بالجوز واللوز والبندق.

الرجل ٢: وسجائر أجنبية نظيفة.

الرجل ١: ولحم مستورد من الأرجنتين، وأستراليا وأمريكا والمكسيك.

الرجل ٣: وآه لو تحمل أحد السفن مليون طن حشيش وأنبوبة كوكايين.. حتى يكون الشعب في مزاج معتدل. (١)

ومن خلال عنوان المسرحية يستدل على أنها تدور في فضاء مفتوح وعبر فضاء دارمي متخيل تدور الأحداث حوله (الميناء) وهو مكان درامي يحتوي على شخصيات وأحداث عديدة تخدم القضية المطروحة التي ستقف الباحثة عليها من خلال الفضاء الدرامي الخارجي.

يجسد الحوار السابق إبراز طبيعة طبقة معينة من الشعب (لصوص الميناء) التي تسعى إلى الاستيلاء على سفن الميناء والتمتع بخيراتها تحت ذريعة الجوع والحاجة، وما دار بينهم من حوار، يمثل كل واحد منهم حالة نفسية واجتماعية متفردة وإن كانت الشخصيات مجتمعة تعبر عن الظلم القابع والتمرد والفقر والحاجة الملحة التي تبرر للإنسان فعل الخطأ والتمادي فيه، وتمنحه راحة نفسية زائفة ووهمية ومؤقتة من أجل الاستمرار في فعل هذا الخطأ، وظهر ذلك في إقناع

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية بوابة الميناء، ص ٤.

هؤلاء اللصوص لأمين الشرطة الرجل الأمين المخلص لوطنه المحب للخير ضحية المجتمع المقهور.

دار حوار بين هؤلاء اللصوص والشرطي حول مفهوم الشعب والأمانة والشرف في ظل تبريرات الفقر والحاجة، والدعوة للانحراف تحت ذريعة الاضطهاد والفساد الموجود في السلطة.

يظهر الفضاء الدرامي الخارجي في الحوار الذي دار بين هؤلاء اللصوص والشرطي الأمين الذي يسأل عن مفهوم الشعب في هذه البلدة، يعرضها السيد حافظ في صورة ساخرة:

"الشرطي" يسأل الرجل ٣: أخبرني أنت من هو الشعب.. هل هو طويل.. قصير.. سمين.. نحيف.. شاب.. عجوز.. طفل؟ من هو الشعب؟

الرجل ٣: اعتقد أنه امرأة.. أنثى وليس ذكرًا.

(يبدو على الرجل الثالث أنه مسطول)

الشرطي: الشعب أنثى! هل رأيتها.. هل قابلتها.. هل هي جميلة هل هي قبيحة.. كم مرة قابلتها.. هل هي شريفة أم مومس.. هل متزوجة، أم عازبة أم أرملة.. وهل شعرها أسود.. أشقر.. تكلم.

الرجل ٣: اعتقد أنها أنثى هربت في مركب الميناء وغادرت البلاد ذات مساء.. ذات صباح.. ذات وقت ما..

الشرطي: الشعب هرب؟ يجب تحرير محضر حتى تحقق النيابة في الأمر [1]

---

١) المصدر السابق، ص ٤.

أسهم الحوار السابق بين الشخصيات في تصوير مشاهد تخيلية تكشف عن هوية الشعب وحقيقته في مرآة الشعب وفي مرآة الحكومة ممثلة في جهاز الشرطة والأمن، فبدت البلدة واضحة المعالم وهي بلدة بلا شعب.

تعكس الجمل الحوارية في هذا النص حالة الضياع والتمرد التي عاشها أبطال البوابة، وهم يتخبطون في تجاذبات نفسية وأخلاقية تبرر مواقفهم من الأمانة والشرف في ظل حياة الفساد والظلم والقهر:

الرجل ٣: الأمانة لا تطعم عيشًا ولا ملحًا

الأمانة عار في هذا الزمان

كل البلد لصوص... يا راجل انتهى زمن الأمانة.

الشرطي: لا.. ما زال هناك خير وشرفاء.. وليس كل الشعب لصوص كما تقول.

الرجل ٢: الفقراء الذين لا يعرفون السرقة.. يحبون الشرف.. ويتحدثون عن الأمانة والشرف والنزاهة.. أسألك هل تستطيع أن تشتري الطعام بقليل من الشرف وقليل من الأمانة؟. [١]

وقراءة هذا الفضاء يبسط طبيعة القضية التي ستطرح في هذه المسرحية، وهي قضية انتشار الفساد والفاسدين وكيفية تبرير موقفهم لأنفسهم وللآخرين وإلقائها على المجتمع، فالشرطي يعيش صراع نفسي وضحه الفضاء المتخيل بين فقره وحاجته للمال واحتفاظه

---

١) المصدر السابق، ص ٦.

بالشرف والكرامة وبين السرقة واحتراف اللصوصية تحت ضغط الحاجة.

الرجل ١: أنت في بلد الكل لصوص.. يقيمون الصلاة ويذبحون الخراف في عيد الأضحى.. ويذهبون للكنيسة كل أحد ولا أحد يرحم أحد الكل قاتل ومقتول.. لا تحدثني عن الشرف يا أحمق، كن لصًا وصلِ وافتح المذياع على محطة القرآن الكريم.. أو محطة تراتيل الإنجيل.. وستكون في نظر الناس شريفًا...الشرف الحقيقي في بلدنا غباء.. والخيانة في بلدنا شرف.

لا تحدثني مرة أخرى عن الشرف والأمانة. (١)

وهنا يتمكن الفضاء الخارجي من إبراز معنى وهدف المسرحية الأساس، وهو غلبة المجموع على الفرد، ونزول الفرد على رأي المجموع، وإرساء معنى اجتماعي وفكري وسياسي مهما بلغت قدرة الفرد العقلية.

فالشرطي يحاول إقناعهم بالشرف والأمانة وهم يجادلونه بأدلة عقلية تبرر موقفهم ويحاولون ذعذعة فكر الشرطي الأمين عن مفاهيمه وأفكاره ومعتقداته.

وبعد هذا الحوار الطويل الذي دار بين الشرطي ولصوص الميناء، يستدعي الكاتب شخصية محورية لها دور مهم في تحقيق نهاية المسرحية بصورة منطقية، وهي شخصية متخيلة (الموت) التي

---

١) نفسه، ص ١١.

اقتحمت الميناء وشاركت اللصوص والشرطي والعمدة وكل سكان البلدة فعاليات الاحتفال دون أن توجه إليها دعوة رسمية.

الرجل ٢: الموت جاء للمدينة... هل مدينتنا تستحق أن تموت كلها؟ نعم لأنها مدينة فاجرة.. ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدينية.. بلد لن يقبل الله صلاتها واستغاثتها من كثرة ما اقترفت من ذنوب ومعاص.. الموت جاء للمدينة ليحصدها بقبضته.. الله غاضب على المدينة فأرسل الموت ليأخذها أخذ عزيز مقتدر.. الموت جاء .. لمن الملك اليوم. [١]

وبهذا الفضاء الخارجي المتخيل يصور الكاتب تناقضات أهل البلدة وهروب معظم سكانها وخوفهم من الموت، فلجأ العمدة والراقصة للصوفي، فقد جعلوه وسيطًا بينهم وبين الموت، وبوابة نجاة لهم؛ لأخلاقه وقربه من الله وزهده عن ملذات الحياة يشفع لهم ما اقترفوه من فساد في الأرض ويبعد عنهم الموت.

وجاءت شخصية الصوفي بوصفها شخصية تمثِّل فئة قليلة من المجتمع التي لا تخشى الموت؛ بل تستقبله بقلوب راضية خاشعة؛ لأنها الأكثر قربًا من الله.

استطاع السيد حافظ توظيف الفضاءات الدرامية الخارجية بدقة حتى وصل بحال المتلقي أن يصبح جزءًا من النص المسرحي وتمنحه فعل المشاركة الوجدانية؛ ليجد القارئ نفسه منخرطًا في معادلاتها وكأنه

---

١) المصدر السابق، ص ١٥.

أحد شخصياتها الرئيسة. بل إن القارئ يتماهى مع المسرحية ليجد نفسه أحد أمواتها والمتضررين من فسادها، إنها بلدة الموت التي اغتصبت وانتهكت، فلم يبق لها من عزاء إلا الموت.

استحضر الكاتب تيمة الموت بالمجاز الأدبي البليغ ليكون حلاً لكثير من الأوجاع ونهاية لمأساة وطن، انتهك خصوصية المنطق وتعدى على ثوابت الدين وجاهرة بالذنب؛ فجاء الموت كأيقونة درامية لتكشف طبيعة الإنسان الضعيفة والمتهالكة والتذكير بوجود الله عز وجل.

هكذا الفضاء الدرامي الخارجي في مسرحية (بوابة الميناء) لعب دورًا بارزًا في إلقاء الضوء على مجتمع متدهور من الناحية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كما وضح الفضاء الدرامي المتخيل التهميش بأنماطه المختلفة والعبودية للمال والسلطة وفقد الحريات وتفشي الفساد الأخلاقي.

الفصل الثانى (قضايا مسرح السيد حافظ)

المبحث الأول: القضايا السياسية

المبحث الثانى: القضايا الاجتماعية

المبحث الثالث: القضايا التراثية

ارتبط المسرح منذ نشأته بالتعبير عن الواقع الإنساني وقضاياه بكل أنواعه (سياسيًّا واجتماعيًّا ودينيًّا وأخلاقيًّا)، حتى إن المسرح اليوناني بيَّن هذه العلاقة، ولقد كانت بدايته مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالإنسان وتصوير مآسيه، حتى الأساطير والحكايات الملحمية التي بدأ المسرح اليوناني بتجسيدها؛ عبَّرت عن قضايا إنسانية عامة؛ ذلك أن المسرح له تأثير مباشر في بناء الإنسان وتشكيل وعيه وتطويره سياسيًّا واجتماعيًّا نحو الأفضل، حتى يكون له تأثير مباشر فاعل في بناء المجتمع.

تعرض المجتمع المصري في الربع الأخير من القرن الماضي لكثير من التغيرات الاجتماعية والتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية، دعت كتَّاب المسرح في هذه الحقبة أن يسلطوا الضوء على القيم والأفكار التي سادت في المجتمع المصري، ومن هؤلاء الكتَّاب رأفت الدويري ومحمد أبو العلا السلاموني والسيد حافظ، وغيرهم من الكتَّاب الذين جعلوا قضايا الواقع سياسيًّا واجتماعيًّا مصدرًا لتشكيل عالمهم المسرحي.

ومن خلال وقوف الباحثة على أعمال السيد حافظ، بدت ملامح ومصادر أفكاره المسرحية والتي تستند على قضايا الإنسان العربي بوجه عام والمصري بوجه خاص، تشكِّل عالمه الدرامي بين السياسة والمجتمع والتراث، وكلها تدور في فلك قضايا الإنسان.

فمن خلال فضاء العناصر الدرامية في النص انكشفت أفكار وقضايا الكاتب، فكانت الشخصيات وملامحها رموزًا للإنسان المعاصر حيث

اعتمد الكاتب عليها في تجسيد الواقع وعرض قضاياه، وكذلك جاء الحوار والزمان والمكان وبقية عناصر البنية الدرامية بتلاحمها ووظائفها الدرامية المشتركة في خدمة قضايا الكاتب.

وظهر ذلك على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية (وسام من الرئيس) حيث جاء البطل في صورة الإنسان المصري المكافح الذي يحب وطنه ويناضل من أجله ويتفاعل مع القضايا السياسية والاجتماعية وغيرها، إلى أن شارك في حرب الخليج فكانت نقطة تحول في صراعه بحصوله على وسام من الرئيس تعويضًا عن إصابته ومكافأة على دوره الحيوي في الحرب.

ثم يتنامى الصراع في المسرحية عندما يصدم البطل بالواقع، فالوسام الذي منحه الرئيس لا يجدي نفعًا في حياته العملية/ المادية، فلم يحصل على وظيفة ولم يوضع في قدر أعلى مما كان عليه؛ بل قابله المجتمع بالسخرية والتهكم والإحباط.

وفي النهاية يصل البطل إلى حالة من الجنون على إثر الصدمة فيدخل مستشفى الأمراض النفسية، وهنا يبدأ الكاتب في الكشف عن القضايا التي جاء من أجلها بشخصية البطل وطوع لها ملامحه، فاستعان الكاتب بشخصيات بطولية أخرى تتفاجأ بها الشخصية المحورية عند دخول المستشفى لتشارك الكاتب في التعبير عن القضايا المطروحة.

من هنا يبدو أن مسرحية وسام من الرئيس لـ (السيد حافظ) قد احتوت على قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية تمس المجتمع المصري من ناحية والعربي من ناحية أخرى، حيث بيَّن الكاتب من

خلال المفارقة الدرامية حال الإنسان العربي في مجتمعه الخليجي وما ناله من تكريم بعد الحرب، والإنسان المصري وما ناله من أوسمة بدت لا قيمة مقابل احتياجاته من مأكل ومشرب ومسكن.

وعلى ما سبق يبدو مزج الكاتب للواقعية في مشاهد عبثية تؤكد أنه كاتب نبع من قلب الشعب وعانى كل مآسيه فكانت السخرية اللاذعة والمريرة آلية تسهم في تشكيل رؤى الكاتب والتعبير عن الواقع، ففي بعض الأحيان يلجأ الكاتب إلى استخدام الحيل الدرامية وفنون الخداع والمكر الفني لتصوير قضايا الواقع.

وهنا يتضح أن تجسيد الكاتب للحوار والشخصيات بملامحها ولغتها وعلاقاتها بالمجتمع المحيطة كانت هي الأساليب التي اعتمد الكاتب عليها في إبراز القضايا والتعبير عن الرؤى، حتى إنه اعتمد على عناصر التراث بأنواعه المختلفة ووظف هذه العناصر توظيفًا فنيًّا محكمًا يخلق الاتماس والارتباط بما هو واقعي.

هكذا كان التلاحم الدرامي بين عناصر بناء المسرحية معززًا للفكرة العامة التي تدور حولها المسرحية فكان حوار الشخصيات ينم عن مآسيها وخصوصا أنهما (الحوار – الشخصيات) يجمعهما فضاء مكاني يعبِّر عن ما آل إليه المجتمع من انحطاط فكري وثقافي وإنساني، وذلك بتدني القيمة الحقيقية وإعلاء من لا قيمة له.

ويبدو ذلك الملمح واضحًا في مسرحية (الفلاح عبد المطيع)، حيث كشف الكاتب من خلال هذه المسرحية الأمور السياسية التي مرت بها

مصر في العصر الفاطمي وإسقاطها على العصر الذي يعيش فيه، ليس فحسب؛ بل تناول السيد حافظ من خلالها قضايا نفسية برزت من خلالها التناقضات الموجوده داخل كل إنسان.

جاء ذلك كله في لغة الشخصيات التي كشفت أفكار المجتمع المصري وصوره المتعددة أمام المتلقي، وما ميز لغة السيد حافظ المسرحية أنها لم تكن تقريرية صريحة في كل المشاهد، بل مالت إلى التلميح والترميز والإشارة والمجازية، فلم يعالج من خلال اللغة كل المشكلات التي ظهرت داخل النص المسرحي، وإنما جعل المجال مفتوحًا أمام المتلقي ليشارك الكاتب في إيجاد الحلول، أو بالأحرى تعرية الواقع المرير في نظر المتلقي، ليعطي الكاتب صورة كاملة للواقع، هو –المتلقي- أحد عناصرها الرئيسة؛ لأن قضيته هي موضوع النص المسرحي لدى السيد حافظ، فقد عرف بانتمائه للمسرح الشعبي الفني بالمعني والأدب.

المبحث الأول

القضايا السياسية

كانت مناقشة القضايا الواقعية السياسية عاملًا رئيسًا في تطور المسرح العربي بتنوع قضاياه والتجديد في عناصر بنائه الفني، وما حدث عند العرب من تطويع المسرح للسياسة والواقع، كان تأثرًا بالكتابة المسرحية الغربية.

وقد أرخ (كمال عيد) لظهور المسرح السياسي عند الغربيين بقوله: "وينبع من ألمانيا أيضًا المسرح السياسي بقيادة زعيمه (أرفين بسكاتور) المخرج وصاحب النظريات في الفن... ومنها تنتقل هذه المدرسة إلى أمريكا لينشرها، وأدى ذلك المسرح إلى تعريف الجماعات بالمشاكل السياسية المحيطة بالمجتمع محاولة إشراك الجماهير وجدانيًا في التصرفات التي يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التي عاصرت أوربا بعد الثورة الفرنسية.

الأمر الذى نجد له شبيهًا في المستقبلية، وفي بداية القرن العشرين عند الكاتب "برتولد برخت" الذى زامل أيضًا بيسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسي المشهور".(١)

ومن هنا يمكن القول إن العرب تأثروا بالغرب في معالجة القضايا السياسية، كما أن المسرح السياسي العربي تولد نتيجة الظروف

---

١) كمال عيد – "المسرح الاشتراكي" – الدار المصرية للتأليف والترجمة / مصر - سلسلة المكتبة الثقافية عدد١٥٤- سنة١٩٦٦ – ص:٩.

السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها الشعوب العربية، ثم تطورت إلى أن انشغلت بقضايا الإنسان في العالم كله، إذ أصبحت التطورات والمؤثرات السياسية والاجتماعية والقومية يمتد أثرها إلى كل أقطار العالم، وبالتالي فإن العربي في فنه يعبِّر عن قضاياه القومية العربية من خلال تصويره المآسي الإنسانية العالمية عامة.

ولأن ظهور المسرح العربي في الأصل ارتبط بقضايا المجتمع الواقعية والسياسية، جاء دوره بارزًا في عرض المتناقضات وتعريتها للمتلقي، فكان المسرح السياسي بابًا كبيرًا يطرقه جميع كتَّاب المسرح للتعبير عن قضايا الإنسان محليًّا وعالميًّا، لما لدور هذا النوع - المسرح السياسي- في عرض المتناقضات والمشكلات المجتمعية والسياسية وإيجاد الحلول، فالكاتب عندما يتعرض للمسرح السياسي يعرض الصورة الكلية للمشاهد ويفضح الواقع من أجل إيقاظ وعي المتلقي.

يقر الناقد المسرحي (عبد العزيز حمودة) الذي يرى أن" المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح؛ لتصوير جوانب مشكلة محددة –غالبًا- ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية- مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التيتميِّز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى".(١)

وهو ما يعني أن المسرحية السياسية في مجملها تناقش مشكلات

١) عبد العزيز حمودة "المسرح السياسي" – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة سنة١٩٧١، (ص. ب).

وقضايا تخص المجتمع ككل" فالمسرح السياسي لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصية؛ لأنه أساسًا لا يحاول التعرض لمشكلة فردية؛ بل مشكلة جماعية. المهم هو تقديم الجماعة التي تمسها المشكلة وحينما تحل المشكلة فإن الحل لا يجئ نتيجة حتمية فنية أو نتيجة منطق التسلسل الفني؛ بل يجئ هذا الحل على أنه الحل الذى حدث فعلًا أو الذى يجب أن يحدث في الواقع".(١)

والسيد حافظ في مجمل مسرحياته يتناول القضايا الواقعية بكل أشكالها، فتعرض للمسرح السياسي والاجتماعي والفكري والتراثي والتاريخي، ليس ذلك فحسب؛ بل ناقش كل القضايا الخاصة بالإنسان؛ ذلك أن محور مسرح السيد حافظ يدور حول الإنسان وقضاياه فقد اهتم به اهتمامًا بليغًا وبالدور الحيوي الذي يقوم به داخل المجتمع، فوصف الحياة اليومية التي يعيشها مع الآخر بكل تفاصيلها، فعبَّر عن احتياجاته وحقوقه المهضومة من سلطة تتحكم حتى في أنفاسه.

ومن هنا جعل السيد حافظ الإنسان همه الشاغل، فأعطى له حرية التعبير في جمله الحوارية داخل المسرحية، كأن السيد حافظ يمنحه ما فُقِدَ منه على أرض الواقع، فالحوار المسرحي هو الآلية التي تكشف واقعية الشخصية في مسرح السيد حافظ.

وترى الباحثة أن سِمة الكشف عن أبعاد الشخصية الواقعية من خلال الحوار المسرحي هي سمة بارزة عممها السيد حافظ في مسرحياته

---

١) المرجع السابق/ نفس الصفحة.

معظمها، وخصوصًا في مسرحه السياسي، فالسيد حافظ جعل من مسرحه السياسي عالمًا خاصًا به هو المتحكم والمسيطر الأول والأخير فيه، حيث إنه إلى جوار نجاحه في توظيف الأدوات الفنية التي امتلكها لخدمة قضاياه السياسية؛ كان قادرًا على خلق عالمًا إبداعيًّا من الشخوص والأزمنة والأمكنة يعبِّر من خلاله عن واقعه السياسي.

وإلى جانب تطويعه الحوار المسرحي لخدمة قضاياه السياسية، طوع أيضًا عنصر المكان في النص السياسي ليناسب أفكاره ويعبِّر عن رؤاه، فقد جال بخياله إلى أماكن بعيدة وقف عليها، شاهدها بعينه واستشعر جمالها ومعاناتها ومآسيها التي تشبه معاناته ومآسيه، عايشها المتلقي كأنه جزء منها لا عالمًا دراميا متخيلًا من قبل المؤلف.

وهذا ما يميِّز المسرح السياسي عن غيره من أنواع المسرح إذ يتناول قضايا تمس طبقات المجتمع ككل فيجسد الكاتب هذه القضايا الواقعية بالفضاء المتخيل.

ويمكن تصنيف مسرح السيد حافظ السياسي ضمن صور (المسرح الطليعي) والمسرح الطليعي هو الذي يكون فيه للكاتب الحرية المطلقة" إذ هو خالق عالمه وسيده ومن العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له وأن يغفل الزمان والمكان، إن عالمه هو مسرحيته وفى داخلها الإله الخالق الذى يرتب الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان، والمسرحية يجب أن تكون عالمًا بأكمله مع خالقها".[1]

---

١) مجموعة من المؤلفين – دراسات في مسرح حافظ - مكتبة مدبولي – الجزء الأول – ص ٨٠

إن مسرح السيد حافظ السياسي عالم إبداعي متحرك يحمل صورة الواقع، يمشي على أرض مليئة بالأشواك، ينجو حينًا ويصاب أحيانًا، مسافر هو وحده، يطلق عنانه ويتحرك، لا يتقيد بأي شيء سوى خياله الرطب وفكره العميق الذي يمثل واقعه، يناضل بقلمه وفكره من أجل الإنسان، يرسم له حياة إنسانية خاصة به يفقدها في الواقع لكن يحيا بها في عالم السيد حافظ المتخيَّل ويتمنى أن يلقاها هنا في الواقع.

ومن المعلوم أن وظيفة المسرح هي المتعة في المقام الأول وفلسفة الواقع في المقام الثاني، وحافظ أجاد الوظيفتين، فحقق المتعة للقارئ وعرض الواقع بفلسفته هو، فعرَّاه في أبشع صوره، لذا اصطبغ مسرحه بالسخط الواقعي المتهالك.

وترى الباحثة من خلال وقوفها على نصوص السيد حافظ المسرحية؛ أنه دافع عن الوطنية والقومية، فقدَّم نقدًا لاذعًا للواقع العربي المتهالك، خرج من بوتقة الإنسان الفرد من الناحية الاجتماعية إلى الإنسان الجماعة وهو (الشعوب العربية) من الناحية السياسية، وهو ما جعل لمسرحه السياسي طابعًا خاصًا، حيث إنه عايش خيبة الأمل التي عاشتها الشعوب المغلوبة في استرداد العدالة والمساواة والحرية المسلوبة والكرامة والديموقراطية، ومَثَّلَ هذا انعكاسًا لرؤى السيد حافظ التي طرحها في نصوصه المسرحية السياسية.

ولا شك أن تعرض السيد حافظ للقضايا السياسية في الواقع، شكَّل موقفه وأيديولوجيته وعالمه المسرحي، حيث إنه نادى ودعا إلى الثورة والتغيير والعمل على التقدم والرقي، والبحث عن الممكن بدل

الاكتفاء بالكائن.

وحين نطلع على كتابات السيد حافظ نشعر بأنه ضمير الشعب المعبِّر عن روح نضاله، وقد آمن بأن القضايا الإنسانية التي يطرحها والمتمثلة في الدعوة إلى أحقية حصول الإنسان العربي على حريته وعدالته وكرامته وهي في المقام الأول قضايا قومية، آمن بالعروبة ووحدة الكفاح لتحقق الوحدة العربية.

ويلاحظ أن هذه القضايا الإنسانية شغلت معظم مسرحيات السيد حافظ، فقد عالج في مسرحه السياسي عدة قضايا تمس الواقع السياسي والاجتماعي، من بين هذه المسرحيات، إشاعة، وسام من الرئيس، مسافرون بلا هوية، عبد الله النديم.

وتتلمس الباحثة في مسرحية "إشاعة" البعد السياسي الواضح في خطابَيها المسرحي والسياسي وأن القضايا الواقعية تحتل المكانة الأولى فيهما حتى ولو كان الخطاب كوميديا يصل إلى درجة الهزلية.

هذا الخطاب الكوميدي لم يأتِ من أجل الترفيه فقط؛ بل جاء من أجل وظيفة درامية تساعد في تهدئة الصراع الدرامي كما أنها تسهم في تصوير معاناة ومآسي الطبقات المهمشة وذلك من خلال المكان والزمان المناسب للشخصيات وبواسطة اللغة الخاصة بها.

تتمركز أحداث النص حول فتاة صعيدية محملة بقيم ومبادئ أستاذها "مصباح الزمان" الذى يريد أن يعيد كتابة تاريخ مصر؛ لكشف الزيف فيه، ويصل إلى الحقيقة، فتحاربه قوى الشر المتمثلة في أستاذ الجامعة

(فهمان) والصحفي اللامع (أبو الكلام) رئيس تحرير صحيفة (الجماهير).

تتعرض الفتاة الصعيدية -طالبة الجامعة- لضغوط وإغراءات تحاول أن تشدها إلى الانحراف والتخلي عن مبادئ أستاذها وخيانته والانجراف إلى مساوئ العصر المتفشي بالفساد والتزييف والتدليس وعندما تقاوم يطاردونها بالإشاعات عن علاقة آثمة بينها وبين أستاذها مما يجعل خطيبها الفتى الصعيدي المتعلم بفسخ خطوبتها ويتهمها في شرفها.

وهنا تبدو قضية ممارسة السلطة والتسلط على عامة الشعب ممن يتملكون المناصب ويتحكمون في مصائر العامة، وهي قضية واقعية سياسية رمز لها الكاتب بمفارقة بين نوعين من الشخصيات المسرحية (الشخصية الإيجابية المهمشة- الشخصية السلبية المتسلطة)، هذه المفارقة كانت فاعلة في تنامي الصراع الدرامي الذي بلغ ذروته عندما أوشكت الشخصية المهمشة على الانكسار، بفسخ خطوبتها من ابن عمها.

ثم يتطور الصراع في اللحظة التي يكاد ابن العم يؤمن ببراءتها وطهارتها بعد أن راقبها ولم يجد في سلوكها عيبًا وبعد أن جاء عمها الكبير الراحل في المنام، ذلك العم الرمز الذى علقت الطالبة صورته في شقتها.

ويبدو الجانب السياسي للمسرحية في هذا العم الذى يرمز إلى نموذج الزعيم الأب (عبد الناصر)، كما يبدو في شخصية (مصباح الزمان)، أستاذ الجامعة، هذا الرمز السياسي المثقف الواعي الذي يريد أن ينشر

الفكر الثوري والطموح الوطني لدى طلابه.

ولعل هذا ما يعكسه الحوار الذى دار بين الرجل المهم ومصباح الزمان:

الرجل المهم: ايه يا مصباح الزمان .. انت عايز تحرض الولاد .. الولاد بتحب الديسكو والأغاني وسندوتشات الهمبورجر.

مصباح الزمان: دول ايدينا بكره ... عنينا بكره

الرجل المهم: دا كلام شعر احنا امبارح والنهارده وبكرة.

مصباح الزمان: لا يمكن نحمى الأوطان بجيل أرانب وقرود.

الرجل المهم: أنت زودت الحدود احنا عايزين جيل مسالم بيحب السلام جيل ما بيحبش المزايدة والحوار والكلام.

مصباح الزمان: قصدك جيل أخرس جيل من العميان، يبقى على الدنيا السلام. (١)

فالسلطة الحاكمة كما تعبِّر عنها المسرحية سلطة متسلطة ومتجبرة ترفض التغيير وتريد البقاء (إحنا امبارح والنهاردة وبكرة) فهي سياسة تسعى إلى خلق مواطن أخرس مشلول التفكير.

وبذلك يكون السيد حافظ نجح في توظيف الشخصيات المناسبة في طرح قضاياه السياسية التي يرتكز عليها نصه الدرامي من رموز سياسية تحمل ملامح شخصياتها في الواقع.

طوع السيد حافظ أسلوب الحوار ولغته لما يتناسب مع ملامح الشخصية والقضية التي يعبر عنها، فيُلحظ في مسرحية (إشاعة) أن

---

١) مسرحية إشاعة، مصدر سابق، ص٨.

قوى الشر تحوّل الإشاعة إلى حقيقة وهي أنها أنجبت طفلًا في الحرام، وتصبح الإشاعة مؤكدة ويجد (ابن عمها) بالفعل طفلاً رضيعًا في شقتها وتحاول الفتاة عبثًا أن تدافع عن نفسها وتنفي التهمة؛ لكن دون جدوى.

هكذا صور السيد حافظ أساليب ووسائل السلطات الباطشة في إرغام الطرف الضعيف في الصراع وإخفات صوت المهمشين، وحرمانهم من أحقيتهم في التعبير.

وفي اللحظة نفسها يدوي صوت الأستاذ المزيف (فهمان) في أذنيها- الفتاة- مذكرًا إياها أنها لن تستطيع أن تفلت من قبضتهم؛ لأنهم كل شيء في البلد وتنتهي المسرحية والفتاة تصرخ في هيستيريا نافية التهمة، بينما يمسك ابن العم بالطفل المزعوم صارخًا، إن طفل الخطيئة هو الحقيقة الملموسة وليس مجرد إشاعة.

وهنا ينقل السيد حافظ صورة الواقع بإقرار أن الإشاعة مهما كانت محاولات نفيها فهي تقوم على حقيقة وراءها، وهنا يرمز الكاتب إلى الإشاعات التي تطلق على الطبقات المتسلطة من جانب والمهمشة من جانب آخر.

وفي المشهد الأخير الذي يعلو فيه صوت ابن العم ويقر حقيقة الإشاعة إشارة من الكاتب أن لكلّ خطيئة دافع اجتماعي، وربما يكون التدهور السياسي سببًا في رواج الإشاعة حقيقة كانت أو كذبًا.

وكما برز دور تشكيل الشخصيات وتشكلاتها وملامحها في النص المسرحي السياسي البارز في التعبير عن أفكار السيد حافظ، كان

للمكان الدرامي دور بارز أيضًا في تطوير الصراع السياسي في مسرحية (إشاعة).

فالنص كما يلحظ تراجيديا تدور أحداثها في أماكن متعددة مما يجعل مشاهد المسرحية سريعة ومتلاحقة وأقرب إلى المشاهد التليفزيونية المتتابعة، حيث ينتقل ما بين شقة الفتاة إلى المدرج الجامعي إلى كافتيريا الجامعة إلى مكتب رئيس تحرير صحيفة الجماهير إلى محطة أتوبيس إلى ساحة مولد إلى مكاتب أساتذة الجامعة في فضاء مكاني متخيِّل؛ ليكشف أنواع الضغوط التي تمارسها قوى البشر في مقابل مقاومة الفتاة.

كما يجسد (مصباح الزمان) أستاذ الفتاة صراعه مع قوى الشر في المسرحية أي أن الصراع بين الشرفاء والخونة أبدي، وقد كشف الكاتب عن ذلك من خلال اعتماده على رموز سياسية في النص المسرحي.

وتأتي المفارقة الدرامية معبِّرة عن واقع سياسي ملموس، يصور الكاتب من خلاله أساليب السلطة الباطشة في ممارسة سلطتها على الطرف المهمش في الصراع حيث تجلب قوى الشر طفلًا وتضعه في شقة الفتاة على أساس أنه الابن الذي أنجبته الفتاة؛ لكى يحولوا الإشاعة إلى حقيقة، وهذا المشهد هو مركز التنقل في المسرحية، أو نقطة التحول في الصراع.

يُستشف من النهاية التي ختم بها السيد حافظ مسرحيته أنه فاجأ المتلقي بانتصار قوى الشر المتمثلة في الرموز السياسية (فهمان)

على قوى الخير (مصباح الزمان–الفتاة)، هكذا كانت المفارقة الرمزية آلية للكشف عن قضايا النص.

إضافة إلى ذلك يبرز الكاتب مفارقة معنوية درامية أخرى، بين عصر العدل وعصر الظلم، فهي القضية الجوهرية في هذه المسرحية المحملة بدلالات إيحائية متعددة عندما تُهزم قوى الخير وتنصر قوى الشر.

فالفتاة الجامعية تتعرض للمغريات والتهديد بواسطة أكثر من أربعة نماذج فاسدة، ثمتتعرض للّوم والمؤاخذة من الأب وابن العم والخطيب، مما استدرج النص إلى التكرار لَحياتًا، ثم يخلص من هذا التكرار بواسطة الارتجال في دور أبو الكلام واللجوء إلى الهزلية في تصوير شخصية الشاب المدلل.

تمثل الفتاة هنا قوى الخير في الصراع التي تصطدم بمفردها لأساليب قوى الشر في محاولات إخضاعها، وعندما تبدوا ملامح انتصار قوى الشر ينتج صراعًا آخرًا تدور فيه قوى الخير-الفتاة-في مواجهة من يلومونها لمجرد الإشاعة.

حاول السيد حافظ في جلّ مسرحياته معالجة الواقع المصري بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، هذا الواقع الذى عاش ومازال يعيش أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، ومسرحية إشاعة تعكس جوانب من هذه الأزمات.

يتمثل هذا الواقع في تسلط السلطة الحاكمة التي حاولت حصر تفكير مصباح الزمان وجماعته للقضاء على الثورة ضد الواقع المتردي، قامت السلطة بإنشاء وسائل للترفيه والتسلية بغية تجريد المواطن من

الوعي السياسي وتحويله إلى إنسان سلبي جامد الفكر فارغ الذهن.
ومن مسرحية إشاعة إلى مسرحية (عبد الله النديم)، يناقش السيد حافظ قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم بتجسيد الثورات السياسية والأشكال المتباينة من القهر كوضع الدساتير التي تضمن البقاء الطويل للسلطة.
لكن الكاتب يريد لنفسه أن يلتزم جانب التصوير للواقع دون أن يتخطى ذلك في البحث عن الحلول إنه يكتفي بالإشارة إلى فشل هذا النوع من العلاقة الدستورية التي سادت وتسود التجربة المصرية منذ أن انطلقت جماهير الشعب المصري تزأر في وجه المستعمر الإنجليزي في ١٩١٩ تحت راية الزعيم سعد زغلول وحتى تسلمت قيادتها إلى جمال عبد الناصر تحت راية ثورة يوليو ١٩٥٢، هذه الرموز والإشارات التي استمدها الكاتب من تاريخ مصر، لم يكن ذلك لمجرد التأريخ لها أو الحديث عنها من منظور تاريخي بل لإسقاطها على مشكلات الواقع، ولكنه لم يشغل نفسه بالبحث عن البدائل أو اقتراح الحلول، فالكاتب يعرض ويعري المجتمع ويفضحه أمام المتلقي من خلال الإشارة إلى قضايا سياسية في الماضي والحاضر ولا يتدخل في تقديم الحلول ويتركها للقارئ، يفكر ويتحرك.
وفي مسرحية (ليلة فتح صقلية) استلهم الكاتب أحداثًا تاريخية وأيضًا شخصيات تاريخية ليلقي الكاتب الضوء على قضية مهمة جدًا ألا وهي دور الحكام المسلمين في إقامة العدل ونجدة المظلومين من أصحاب الكتاب وفي المقابل إلقاء الضوء على صورة الحكام المسيحيين

وتقنعهم برداء الدين.

المكان: (ساحة مدينة صقلية) صوت أمواج البحر

الزمان: الليل.. ربيع.. عام ٨٢٥ م . (١)

في هذه المسرحية استلهم السيد حافظ حدثًا سياسيًّا من التاريخ وهو (فتح صقلية) وتطرق إلى كثير من الجوانب الدينية في هذه المسرحية، فتناول سماحة الدين الإسلامي وأسلوب المسلمين وتعاملهم مع أهل الكتاب، كما تناول قصة تاريخية وهي قصة حب فيمي لإيزابيل وكيف في نهاية المطاف اقتنع بالدين الإسلامي ودخل فيه.

السيد حافظ في هذه المسرحية صنع مفارقة بين الدين المسيحي والدين الإسلامي وتعامل القادة المسلمين بتعاليم الدين وتعامل الحكام المسيحيين تجاه رعيتهم ليلقي الضوء على فترة زمنية مؤلمة واجه فيه المسيحيين الاضطهاد والظلم والتملك خلف ستار الدين المسيحي.

انتقل السيد حافظ من القضايا السياسية التي شغلت وطنه المصري إلى قضايا سياسية قومية أخرى شغلت الوطن العربي ككل وهي أيضًا قضايا شغلت مساحة كبيرة في حقل الدراما المسرحية بوصفها أداة لنشر الوعي بين المجتمع والشعب.

فقد صال وجال السيد حافظ في ربوع الظلم في الوطن العربي ولعب على أوتار الألم في جسد هذا الوطن، فانتقل بعدسته يصوّر ربوع

---

١) السيد حافظ، ليلة فتح صقلية، مصدر سابق، ص٣.

الوطن العربي من الشام إلى سوريا حيث العلم والألم والضرائب.. عزف على كل أوجاعه السياسية.

وظهر ذلك في مسرحية (ملك الزبالة) التي ستقف الباحثة عليه لاستنطاق قضاياه السياسية التي تخص المجتمع العربي.

في عهد العزيز بالله الفاطمي حاكم مصر والشام قام زبال اسمه (قسام التراب) بزعامة الزبالين في دمشق، فرَفَضَ دفع الضرائب التي فرضها العزيز بالله عليهم.

وكان العزيز بالله من أشهر حكام مصر والشام، الذي فرض الضرائب على كل شيء (الماء والظل والزرع والتجارة والبيوت) كل شيء عليه ضرائب ما عدا الهواء، رفض (قسام التراب) أن يدفع الضرائب هو والزبالين، فامتلأت البلاد بالزبالة فأرسل إليهم قوة عسكرية فهزمتهم الزبالين وأعلن (قسام التراب) حكمه على بلاد الشام ومعه الزبالين لمدة سبع سنوات، ومن هذه القصة التاريخية تولد النص المسرحي (ملك الزبالة) للسيد حافظ.

حاول حافظ في مسرحيته أن يظهر ملامح هذا الرجل الذي استخدم عقله في الضغط على السلطة التي تحاول قهر الشعب وسلب أمواله حتى هؤلاء المعدمين فتأخذ ضرائب منهم.

كما صور كم المغريات التي عُرضت على هذا الرجل من قِبَل العزيز الفاطمي في مصر والخليفة العباسي في بغداد وإمبراطور الروم وأمير القرامطة لكنه منع عليها ورفضها.

وهنا تظهر قضية سياسية مهمة وهي استخدام السلطة كل الأساليب الممكنة في القضاء على صوت الحق المعارض لها، فهي تحاول فرض سيطرتها على كل طوائف الشعب والقضاء على المتمردين فيه.

الزمان: في الفجر .. ضوء أزرق.. في عام ٢٦٥ هـ.

المكان: دمشق .. إحدى الضواحي .. أكوام الزبالة.. كوخ بسيط يطل على أكوام الزبالة.. يدخل زعتر يجد سعد (زبالان قويان من رجال قسام التراب) ينظفا الزبالة.

زعتر: بتعمل إيه يا سعد ؟

سعد: ح أكون بعمل إيه.. زي ما أنت شايف.. بفرز زبالة الوالي والتجار والأغنياء.

زعتر: والفقراء.

سعد: سيبت لك زبالتهم.. أصل ريحيتها وحشة قوي.. يا أخي شيء غريب الفقير فقير في كل حاجة.. حتى زبالته تلاقيها فقيرة.

زعتر: اللي يسمعك كده يقول عليك غني.

سعد: غنى النفس والحمد لله.

زعتر: لقيت فاكهة ورز ولحمه.

سعد: باقية خروف مشوي من زبالة سيدنا القاضي وباقية خروف مشوي ورز بالخلطة من زبالة الوالي.

زعتر: (يفتش في زبالة الفقراء) دي زبالة عمك منصور صباغ الحمير .. مافيهاش غير عيش معفن.. استغفر الله.. اسمع يا سعد زي ما قالنا المعلم قسام.. لو لقيتم حاجة تنفع للأكل في زبالة الأغنياء أدوها للفقراء

اللي زبالتهم بتصرخ.[1]

ومن خلال الحوار الدرامي السابق، تتجلى قضية سياسية اجتماعية، حيث يظهر الكاتب الفوارق الظالمة بين طبقات المجتمع التي ظهرت بفعل السلطة الحاكمة حيث المجتمع القائم على الظلم الطبقي بين أبناء المجتمع الواحد.

وهنا يلقي الكاتب الضوء على فترة حكم الفاطميين مصر والشام وما أحدثه من فرض الضرائب على كل الطبقات حتى طبقة (الزبالين) وما عاناه أصحاب هذه الطبقات من جوع وفقر وظلم.

سعد: يا فتاح يا عليم على الصبح (يشمر عن ساعديه).

زعتر: فيه إيه علشان عايزين المعلم قسام ؟.

شرطي ١: فيه ضرايب عليه.

زبيدة: (تصرخ) ضرايب عليه .. يا لهوى.. هو بيتاجر في الدهب وألا في الماس دا بيشتغل في الزبالة والتراب.

شرطي ٢: برضه عليه ضرايب.

سعد: عملتوا ضرايب على التجار ماشي.. الدهب والفضة ماشي.

زعتر: ضرايب على التجارة اللي داخله واللي خارجة من البلد ماشي.

زبيدة: ضرايب على الزبالين.

شرطي ٢: جوزك قسام التراب شيخ الزبالين.. معلم الزبالين يدفع على كل زباله يشيلها سحتوت.

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية ملك الزبالة أو الزبالين، PDF، ص١.

زبيدة: إن شاء الله تموت.. قال سحتوت قال.
شرطي ٢: فين قسام التراب يا أم وليد خلصينا.
زعتر: انتوا بتهزروا يا عساكر أكيد.. ضرايب إيه اللي على الزبالين؟.
منصور: يا ناس (يدخل وخلفه شرطي) يا ناس الحقوني.
زعتر: وهو يدفع ليه.. هو بياخد من اللي عايز يصبغ.
شرطي ٤: حتدفع الضرايب يعني حتدفع الضرايب يا صباغ الحمير.[١]

ومن هنا تظهر فكرة معاناة الزبالين من فرض الضرائب والذي أدى إلى إضرابهم عن جمع الزبالة وتفجير أصواتهم المقموعة في محاولة البحث عن حل للخروج من هذا القرار الظالم المتمثل في إحداث ثورة لإسقاط الظلم عنهم.

وفي الفصل الأول من المسرحية يظهر الكاتب كم المعاناة والمآسي التي تعرض لها طبقة الزبالين من السلطة الحاكمة التي فرضت عليهم الضرائب الباهظة على الرغم من أنهم ينتمون إلى الطبقة المعدمة والدليل على ذلك أجرهم الذي يقدر بـ(السحتوت).

فالكاتب يستخدم السخرية في عرض هذه القضايا إذ إنه تعرض لطبقات التجار والعسكر والأعيان والأمراء بصورة تحمل التهكم والسخرية من هذه الطبقات كما أنه أظهر انحيازه للغلابة وزبالي المسرحية.

وهذا ليس بغريب على الكاتب المسرحي السيد حافظ حيث إنه استخدم أسلوب الكوميديا في معظم مسرحياته التي تتناول القضايا نفسها، وفي

---

١) المصدر السابق، ص ٥.

هذه المسرحية جاء الصراع الدرامي مستمرًا ومتصلًا بين طرفي النزاع الدرامي في النص المسرحي أي بين فقراء شرفاء، وعاملين مخلصين يبذلون العرق من أجل تنظيف الآخرين، مع هؤلاء الآخرون حكامًا أو شبه حكامًا.

ومن خلال ارتكاز السيد حافظ على مكان درامي واحد فقط تدور فيه معظم المشاهد المسرحية إلا أن هذه المشاهد تستحق أن تستقل عن الأخرى وتصبح نصًا مسرحيًّا خاصة بها.

أبرز من خلال هذا المكان نقطة انطلاق (الزبالين) في المشهد الرابع لمواجهة الظلم والسلطة الباطشة المستغلة للشعب المطحون من خلال تمرد البطل وعصيانه على فرمان السلطة (فرض الضرائب) وهنا السيد حافظ يريد أن يقول إن القوة هي الحل في مواجهة قوة الظلم والدهاء ولا حلول إلا باليد ذاتها في التصدي للقمع.

غسان: أنا مش حادفع الضرائب والأتاوه. أنا طول النهار قاعد في البستان. كل شوية هات فاكهة للوزير فلان، وفاكهة للأمير فلان. وهات فاكهة للعسكر، وهات فاكهة للوالي. وهات وهات.. ذهقت طهقت.. مش حادفع.. ادفع فاكهة بس. فاكهة وبس. ومش حادفع تاني. (١)

يستلهم السيد حافظ درامته من حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) فاختباء الغلابَ في صناديق القمامة يدل على ذكاء وصدق حيل هذه الشخصيات رغم بساطة تفكيرها.

---

١) المصدر السابق، ص ١٠.

ويظهر الكاتب في نهاية المسرحية رمزية اسمها فهو لا يقصد بها (الزبالين) بالمعنى الحرفي للكلمة بل يقصد بها أمورًا أخرى منها: العدالة، والمساواة والإخاء، وغيرها من دلائل أخلاقية.

يتضح ذلك حيث يختم درامته بقوله" يا ناس، يا أهل القاهرة خلي بالكم، مش حتلاقوه اسمي في التاريخ، لكني كنت حقيقي موجود في التاريخ. وحكمته سبع سنين وبالعدل والميزان وكنت زبال بمسك المكنسة، وأنا كنت شوارع الشام والقاهرة وأنتم معايا .. اكنسوا من التاريخ اللي ظلموكم واللي خانوكم واللي باعوكم واللي عذبوكم.. يا إما تكنسوهم يا إما حيكنسوكم وحيكنسوكم من التاريخ.

وهنا، الكاتب يبيّن من خلال هذا النص قضايا سياسية استلهمها من التاريخ الفاطمي ليسقطها على الواقع ويدعو من خلالها إلى الوقوف في وجه الظلم والتصدي له ومحاكمة السلطة الغاشمة التي تفرض سيطرتها على الشعب المقهور.

المبحث الثانى

القضايا الاجتماعية

أخذت القضايا الاجتماعية في مسرح السيد حافظ حيزًا كبيرًا من خلال دراسته المرتبطة ارتباطًا كبيرًا بالحياة الاجتماعية، فتناول عدة أشكال من هذه القضايا للقضاء على الظلم السياسي والاجتماعي والقهر وإلقاء الضوء على قضايا المرأة وتعدد صورها وقضاياها.

ويسعى الكاتب دائمًا على تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية وكيفية حلها لتحقيق العدالة الاجتماعية والتطلع إلى حياة أفضل وحياة كريمة وتسليط الضوء على مشاكل المجتمع بهدف تقديم حلولًا لها.

ونجده دائمًا في مسرحه يتناول هذه المعاناة بشكل واضح من خلال مواجهة السلطة والتصادم معها؛ لذلك جاءت الدراما عنده متنوعة ما بين الدراما الواقعية الواضحة والدراما المتخيَّلة، وكلها منصبة في مناقشة القضايا الخاصة بالإنسان وبالعالم المحيط به.

كما أن المرأة بصورها وقضاياها المتعددة أخذت جزءًا كبيرًا في مسرح السيد حافظ، حيث تعرض لها ووصف كل تفاصيلها وناقش كل القضايا التي تواجهها في حياتها الخاصة (الأسرة) أو العامة (المجتمع) فعبَّر عن آلامها وأحلامها وقدَّم صورة عن معتقداتها وفكرها.

المرأة تمثل شريحة كبيرة من المجتمع؛ كما أنها لها الدور المهم والبارز التي تؤديه في جميع مجالات الحياة الاجتماعية حيث أصبح حال النساء مجال للبحث والنقاش وقد فرضت قضايا المرأة نفسها على المسرح العربي.

وبما أن السيد حافظ تناول شرائح المجتمع كلها في أعماله المسرحية وجب عليه النظر إلى المرأة بكلّ صورها وأنماطها وأن تأخذ منه قسطًا كبيرًا في كتاباته، فذكر أنماطًا عدة للمرأة، فجاءت المرأة مثقفة باعثة للتغيير، وظهر ذلك في مسرحية (إشاعة) التي جاءت الفتاة في صورة المرأة المثقفة التي تسعى إلى التطوير وتغيير المجتمع من خلال أفكار التنوير التي يعرضها أستاذها (مصباح الزمان) في الجامعة.

كما صور السيد حافظ الصعوبات التي تحول بين الفتاة والهدف الذي تسعى إليه، حيث تواجهها العراقيل من كل صوب، من الأسرة ومن المجتمع ومن الجامعة، فقد تعرضت (للإشاعة) وهذه ظاهرة منتشرة تحيط بكل إنسان يسعى إلى التغيير، وقد حاول السيد حافظ معالجة هذا المرض الاجتماعيانطلاقً ا من مؤسسة التعليم التي هي العمود الفقري لكل مجتمع.

تدور الأحداث حول هذه الفتاة التي التف حولها الطلاب لنشر الوعي وإعادة كتابة التاريخ، هذا الموقف واجهه موقف آخر وعارضه وهاجمه، فهناك من الأساتذة من يرفضون التغيير ويريدون توجيه فكر الطلاب إلى مناطق أخرى غير مهتمة بالتطوير الفكري والمعرفي والثقافي.

وهنا السيد حافظ يلقي الضوء على الفساد الأكاديمي وما يحصده طلاب العلم من هذا الفساد فهم غير معنيين بالرسالة السامية التي يحملوها بل يتطرقون إلى أمور تساعد الطلاب على الانجراف وراء الأهواء والملذات والمغريات متناسين دورهم الحقيقي تجاه أمتهم.

تعيش هذه الفتاة صراعًا حادًا نظرًا للإشاعات التي التفت حولها والتصقت بها وبأستاذها (مصباح الزمان) وستكون لتلك الإشاعات عواقب وخيمة، حيث بثت الشك في نفوس أفراد العائلة من والدها ووالدتها وابن عمها وشقيقها تجاهها.

وهنا السيد حافظ أظهر قضايا اجتماعية خطيرة وهي" فقدان الثقة والخيانة في مقابل الصدق وحسن النية.." كما وضح النتائج السيئة التي تظهر من انغلاق القرية على نفسها وانفتاح المدينة، والتضحية في سبيل المبادئ والقيم وضرورة الإيمان بالقضية فهو الدافع لمواجهة المخاطر والمخاوف وتظهر هنا سمة التغيير التي تحاول الفتاة تنفيذه على أرض الواقع من خلال الاستعانة بأستاذها في الوصول إلى هذا التغيير.

إذا كان مصباح الزمان والفتاة مؤمنين بالمبادئ والطموح والإيمان بإعادة كتابة التاريخ من جديد ومحاربة من يحاولون تغيير المبادئ وتزييف التاريخ، هناك طرف آخر يسعى إلى أهداف ضدية تجاه هذه المبادئ، منهم الصحفي أبو الكلام والأستاذ فهمان، فقد حاولوا نشر الإشاعات حولها، للإطاحة بمكانتها والنيل من سمعتها.

ومن هنا يجب أن تقف الباحثة على ظاهرة منتشرة وآفة في المجتمع العربي، وهي النيل من المرأة وإخضاعها للصمت وتجريدها من مواقف التغيير وإجبارها على الاستسلام للسلطة والنظام ومحاربة الفتاة من كل الجهات حتى من أفراد عائلتها وظهر ذلك في حوارها مع ابن عمها وخطيبها:

ابن العم : بيقولوا إنك مصاحبة واحدة اسمها بهية.
الفتاة : أيوه دي زميلتي في الكلية.
ابن العم : ولها أخ اسمه يونس.
الفتاة : ماشفتوهوش.. لا أفتكرت أنا شفت صورته مع بهية.
ابن العم : اعترفي.
الفتاة : بإية.
ابن العم : بأنك تعرفيه.
الفتاة : قالوا أني أعرفه.
ابن العم : أيوه وبتحبيه [(١)]

واستمر الحوار على هذا النهج المتعلق بالشكل في أمانة هذه الفتاة وسلوكها الأخلاقي بطلب ابن العم من الفتاة مقاطعة (بهية) صديقتها الوحيدة، وهنا يظهر أول قيود التحكم وتسلط السلطات الذكورية المحيطة بها من كل الجهات فتنتقل سلطة التحكم من الأب والأخ إلى الزوج وتظل تدور في هذه الدائرة مدى الحياة وعليها الرضوخ والاستسلام لكل الأوامر كأنها خلقت لتنفيذ الأوامر مما يعني ارتباط المرأة بالتضحية.

الأخ : مش حاسه الناس بتقول عنك إيه.
الفتاة : قولي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.
الأخ : بيقولوا أنك بترجعي متأخرة.

---

١) إشاعة، مصدر سابق، ص١٢.

الفتاة : ساعات.. الأتوبيس والزحمة.. واحنا في الشتاء والعتمة بتجي بدري.
الأخ : الناس بتراقبك بعيونها.. قالوا إنك بتخرجي من الصبح للمسا.. والبنت في الغربة لوحدها ممكن تعمل اللي على كيفها.
الفتاة : أنا.. وأنا أختك.. لحمك.. ودمك.. كفك.. قدمك.. وعينيك.. يا عيني عليك.. فاكر واحنا صغار... الجنينة والساقية والأشجار.
الأخ : دا كلام أشعار

....

الفتاة: طيب قوم ننام يا أخويا .. والصباح رباح
الأخ: أنا مش فاضيلك .. أبويا قالي أجي أشوفك وأقولك الكلمتين وأرجع.. ولولا إن دي كلمة عمك الله يرحمه بانه يسيبك تخلصي الجامعة ما كانش خلاكي تكملي السنة دي التعليم .. أنا هسافر دلوقتي
الفتاة: تسافر أزاي وأنت تعبان كده؟
الأخ: أنا حر حذرتك من الناس وكلامهم .. وقد أعذر من أنذر
الفتاة: برضه بتقول الناس وكلام الناس
الأخ: مفيش دخان من غير نار
الفتاة: الناس اللي بتكدب .. بتكدب لأنهم لما مات عمك حبوا يرفعوا الثمن وينتقموا منه بكلام عني.. ويوقعوا بيني وبينك.. بكدبة إشاعة.(1)
وبعد ذلك حاول مراقبتها واكتشف صدقها وأنها عفيفة مستقيمة، وهنا

---

1) إشاعة، مصدر سابق، ص5/6.

يحاول السيد حافظ الوقوف على سلبيات المجتمع المصري وانتشار الآفات النفسية والاجتماعية مثل: انتشار الأكاذيب والافتراءات والإشاعات وانعدام الثقة خاصة بالفتيات وبالأخص المغتربات، كما أن هناك ضوابط قاسية تُفرَض عليهن بحجة الإشاعات وكلام الناس مما يضطرهن إلى الخضوع والتضحية.

تظهر صورة أخرى للمرأة في مسرحية (الحاكم بأمر الله) حيث تدبر شؤون الحكم، وتتحكم في كل صغيرة وكبيرة، أعادت للدولة هيبتها وملأت الخزائن بالأموال واصطنعت الأكفاء من الرجال، حيث استطاع الخليفة الصغير بوحي من عمته ست الملك إصلاح الكثير من الأمور التي أفسدها والده، ولم تتزوج ست الملك أبدًا، ووهبت نفسها للأعمال العامة وخدمة الناس فتربعت على عرش القلوب، وقد لقبت بعدة ألقاب منها السيدة الشريفة.

ست الملك: آه يا كلاب.. هل تظنون أنني امرأة ساقطة.. هذه الكذبة والإشاعة التي نشرها الحاقدون ضدي للنيل من أخي وأخي ساعدهم على نشر هذه الأكذوبة .. آه.. من أين تأتى الكراهية والإشاعات في مصر.. لدرجة أنهم قالوا أنى حامل.. وأخي صدق الإشاعة وأتى بامرأة تكشف علي.. يهزم الملوك إشاعة ويهزم الرجال بإشاعة والنساء بإشاعة.. إن الإشاعات في مصر تنتشر مثل الهواء والماء.. الفقر يولد الحسد والغيرة.. آه يا أخي.. أنا قتلتك وأنت السبب.. أنت السبب قذفتني وأهنتني. (١)

---

١) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله "ست الملك وست مصر، مصدر سابق، ص٧.

في هذه المسرحية يعرض الكاتب نمطًا من أنماط المرأة (المرأة القيادية الحاكمة) المتمثلة في شخصية ست الملك، والتي جاءت ملامحها متشابهة مع شخصية الفتاة في مسرحية إشاعة، من حيث كون كل منهما تحمل فكرة تحاول التعبير عنها والانتصار لها، إلا أن الفتاة الجامعية راحت في النهاية ضحية الإشاعة، لكن (ست الملك) استطاعت إخماد الإشاعة والانتصار على القوى المواجهة لها.

وفي مسرحية الميراث تظهر صورة أخرى للمرأة وهي صورة المرأة المثالية المثابرة المخلصة التي تساند زوجها المريض وتحاول تزييف حقيقة عصيان الأبناء خوفًا على زوجها من الحزن الذى سيصاحبه التدهور في حالته الصحية، فحاولت الابتعاد عن كل ما يزيد من ألمه وظهر ذلك عندما قامت بالكذب على زوجها عبد الكريم من أجل خلق نوع من اهتمام الأبناء والأحفاد به.

عبد الكريم: يمسك سبحة سعد في يده .. (يفرح) شفت المسبحة دي.

سعد: أيوه

حياة: (تخرج) يا أخويا سيبك من السبحة

عبد الكريم: دي جايبها لي محمود ابن ابنى إسماعيل

حياة: مقاطعة يا راجل أصل....

سعد : الله حلوة

حياة : أعملكم شاي

عبد الكريم : أنا لسه شارب شاي

حياة : لازم تشرب حاجة

عبد الكريم: تعرف أنا زمان كنت أشرب شاي وقهوة طول النهار
حياة: الشاي والقهوة مش كويسين
عبد الكريم: يا شيخه العمر واحد والرب واحد
حياة : خلاص أعملكم ليمون.
سعد: ماشي نشرب ليمون.
حياة : حاضر (تخرج للصالة) يادي الكسوف أقول للراجل إيه حاجة تكسف .. ح أقوله أنا بكذب على عبد الكريم وما قلتلوش انك أنت اللي جبت الهدية وقلت له ولاده .. ماكنتش اقدر اعمل غير كده .... معقوله أقوله ولاده مش راضيين يجوا يسألوا على "أبوهم" حيقول أيه ..... مش ح أقوله حاجة .. حيقول امرأة كبيرة وبتخرف .. أحسن برضه أكلمه وأقوله ولا ما جيبش سيرة أحسن خليني ساكته أحسن. [١]

يحاول الكاتب هنا إظهار كم الحب والإخلاص لهذه الزوجة المسنة التي لم تتوانى في فعل أي شيء من أجل إسعاد زوجها على الرغم من تعاستها على أبنائها غير المبالين إلى أمرهما ويظهر كم الاهتمام بالمحافظة على مشاعر زوجها وخوفها أن يصيبه الحزن والألم فاستخدمت كل السبل لتوفير السعادة والراحة لزوجها.

وعلى النقيض ينتقل حافظ إلى صورة معاكسة تمامًا لامرأة أخرى في مسرحية (من يدق الباب) بهية الزوجة الخائنة لعِرض زوجها والتي استغلت غيابه في السجن وفعلت أبشع الأفعال بدخولها في علاقة

---

١) الميراث، مصدر سابق، ص ١٤

محرمة مع شاب يصغرها في العمر على الرغم من حبها لهذا الزوج الغائب.

وألقى حافظ اللوم على هذه السيدة التي تركها زوجها في ريعان شبابها وغاب عنها خمسة وعشرين عامًا لا تعلم عنه شيئًا فكانت هي الضحية والمذنبة في آن واحد، أي ضحية المجتمع الظالم الذى قام بحرمانها من زوجها، ومذنبة في حق المجتمع بفعلتها المخلة بالآداب العامة للمجتمع العربي وعلى الرغم من ندمها الشديد على هذا الفعل السيء إلا أن المجتمع قد أصدر عليها حكم الرفض.

وهنا تتساءل الباحثة هل رفض المجتمع لهذه الزوجة في صالح المجتمع نفسه؟ رفض المجتمع لهذه الزوجة يحولها إلى عاهرة بسبب إغلاق كل سبل التوبة أمامها من جانب زوجها، وقلبها المفعم بالحب كان عاجزًا عند ممارستها هذا الفعل.

وهنا تظهر صورة من صور الندم التي مرت بها هذه المرأة الحزينة، فلم يكتفِ المجتمع أن يحرمها من زوجها؛ بل نصب لها كل أدوات الموت وسلَبَ منها كل الأنوثة وتركها.

إبراهيم : أنتي عظيمة يا بهية

بهية : أنا لست عظيمة أنا امرأة

إبراهيم : (يهز رأسه) إذا هناك أحد

بهية : نعم

إبراهيم: شممت رائحة .... منذ أي وقت أتى؟

بهية: أتى في وقت الوحشة وقتل الفراغ

إبراهيم: فراغ أنت تقولين الفراغ يا بهية
بهية: لم يعد العبث وسيلة ولم تعد القراءة وسيلة ولم يعد يبهرني كتابًا أو خبرًا أو جريدة كنت اقرأ وجوه الناس .. كانت بلا معنى.
إبراهيم: كفى أرجوك..
بهية : كنت اقف طوال الليل انتظرك.
بهية: (تتجه إلى النافذة) كنت أراك في كل المارة وكل الرجال والنساء والأطفال .. كنت أراك في السحاب .. في الضباب في اللافتات .. (تتجه إلى المذياع) كنت اسمع صوتك في المذياع في كل أغنية أو نشرة أخبار أو حديث كنت أراك في كل صفحة من هذه الكتب .. وفي كل سطر .. وكنت أسمع خطواتك في كل قدم يصعد على السلم أو يهبط .. وافتح الباب صارخة إبراهيم هل عدت .. لكنك لم تأت.
إبراهيم: تبررين موقفك القذر الحقير المدنس.
بهية : لا يا إبراهيم لا ... أنا لا أبرر شيئًا لقد تعبت من قراءة الكتب كنت اقرأ التناقض بين الكوخ والقصر .. بين الفقراء والأغنياء .. بين سكان المقابر وسكان الزمالك .. كنت اقرأ لكن زاد التناقض وزاد جمود المواقف وطال الانتظار والرفاق كلهم لم تعرف ماذا حدث لزوجاتهم..
إبراهيم: ماذا حدث لهن .. هل كن يمارسن الدعارة باسم الوفاء والتسليم والأقدمية.
بهية: أرجوك يا إبراهيم .. لقد سقط في الضياع المميت حيث يصبح

الرجال ذئاب والنساء لذة (جرس الباب يدق).(١)
وهنا تظهر كم المعاناة والوحشة والضياع الذى أدى بهذه الزوجة الضعيفة إلى ارتكاب الفواحش وليست هي فقط؛ بل معظم النساء، بسبب فساد المجتمع وغياب العدالة، فمرت هذه المرأة بكل مراحل الانتظار التي أدت بها إلى فعل الفاحشة ثم كادت أن تؤدي بها إلى الجنون فضعفت وعاشرت رجلًا آخرًا من أجل الشعور بالأمان.
وهنا أيضًا تبدو قضية سياسية إلى جانب القضية الاجتماعية في المسرحية، وذلك أن بهية التي مثلت ظاهرة اجتماعية سيئة (الخيانة الزوجية) إلا أنها نابعة من أحداث سياسية (غياب العدالة)، ذلك؛ لأن زوجها وكثير من الأزواج الذين أشارت بهية إليهم في حوارها مع إبراهيم كانوا معتقلين سياسيين، فوضعت زوجاتهم تحت نفس المآساة التي مرت بها بهية ، كل هذا على إثر بطش السلطة، وممارسة سلطتها القهرية على المواطنين.
إن تصوير حافظ للمرأة بصور متعددة في مسرحه ما هو إلا وسيلة في تغيير الأوضاع في المجتمع والرقي به إلى الأفضل والأحسن، فالمرأة عنصرًا مهمًا من عناصر بناء المجتمع صغيرًا كان أو كبيرًا، وكانت المرأة في هذا العصر الذي اهتم فيه المسرحيون بالقضايا الاجتماعية هي أكثر من تتمثل فيه مشكلات المجتمع وتؤثر فيها ظواهره، فكانت القضايا الخاصة بالمرأة باب من أبواب الدخول إلى مجمل القضايا الاجتماعية.

---

١) من يدق الباب، مصدر سابق، ص٥/٦.

كما ظهر إلى جانب قضايا المرأة في مسرح السيد حافظ؛ قضايا جوهرية أخرى مهمة يتعرض إليها الإنسان منها: الظلم والقهر الاجتماعي، والمشكلات العامة التي تؤثر في كل عناصر المجتمع ذكرًا كان أو أنثى صغيرًا أو كبيرًا.

ومن خلال وقوف الباحثة على أعمال السيد حافظ في المسرح الاجتماعي، تجد أن قضايا المجتمع ومشكلات الإنسان احتلت مكانة كبيرة في مسرح السيد حافظ كما في مسرحية (وسام من الرئيس)، التي ناقش فيها السيد حافظ قضية اجتماعية تخص الإنسان المصري الذي لم يلقَ من المجتمع سوى التهميش والسخرية والتهكم.

فاطمة: الوسام دا ما بيعملش حاجة يا فاضل .. العفريت باين هرب منه.

فاضل : هرب أزاي يا بنت ؟ اعملي تاني كمان مرة.

فاطمة : اعمل أيه؟

فاضل : ادعكي الوسام ..

فاطمة : اهو يا خويا عماله ادعك

العمدة : ادعكي يا فاطمة كمان .. يمكن سره يبان ولا تاخذي الواد مصيلحي يساعدك.

فاضل : أنا عايز أرضي يا عمده.

العمدة : أرض إيه يا فاضل يا ابن بوش .. أما أبوك بوش .. أمك تبقى مين؟

فاضل: تبقى الشرعية الدولية

العمدة : يبقى مش من بلدنا .... يلا يا ابني روح شوف لك عربية بطاطا اسرح بيها ولا عربية طماطم .. ورآنا مصالح وإن فضلت هنا ح أسلمك للمركز .. هاتي الشاي يا بت يا خضرة.
مصيلحي: يلا يا خويا أنت ومراتك على الله .. يحنن.
فاطمة : دا مش خايف من الجورنال وقطعه .. مش خايف من الوسام.
فاضل: اللي ما خافش من ربنا يا فاطمة يخاف من الوسام اهه يا نفوخي.(١)

وتظهر هنا صورة من صور الظلم الاجتماعي المتمثلة في العمدة الذي سرق قراريط (فاضل) وتهكم من حديثه عن الوسام؛ لتبقى أول صور الظلم في حياة فاضل وأول محطات القهر وكأن فاضل يحاول الوصول إلى أن الأوراق الرسمية ليست لها قيمة وأن الشرف لم يعد له قيمة أيضًا في وسائل الحياة الكريمة.

تم يفتتح الستار على فصل آخر من فصول الظلم في حياة فاضل بصورة تمثل الفقر والحاجة إلى المال لدرجة أنه صنع كشكًا على الرصيف وعلق عليه الوسام وفاطمة تساعده في الكشك.

ثم تظهر معاناة فاضل في المجتمع مرة أخرى، في مواجهة شخصية أخرى (محروس الصحفي) الذي يعمل في جريدة حرب التحرير الذي أصر على إزالة الكشك بسبب منظر الحي الراقي ويحاول فاضل استعطاف محروس؛ وتذكيره بحديثه في الراديو بالشعارات المزيفة

---

١) وسام الرئيس، مصدر سابق، ص ٣٧

والوطنية التي تدعوا إلى التحرير؛ لكن محروس أصر على إزالة الكشك.

فاضل : (بصوت عالي) الشارع دا بتاع الحكومة صح ولا لا

محروس : أيوة بتاع الحكومة

فاضل : أنا بقى ابن الحكومة

محروس : ابن مين يا ولد أنت

فاضل : ابن الحكومة مش كنت بتذيع في الراديو ولادك يا مصر هيحرروا الأوطان بعد كل حديث لك.

محروس : أيوة دا كلام الراديو ..

فاضل : أنا بقى صدقتك وصدقت الراديو

محروس : خلى الراديو يديك تصريح بقى [1]

ومن خلال الحوار السابق يلقي الكاتب الضوء على ظاهرة التقنع خلف ستار الوطنية والقومية وحب الشعب ومراعاة مصالحهم، فالكاتب هنا يبيّن صورة الإعلام ودورها مع المواطن المصري، في تزييف حقائق المجتمع.

إن أحداث النص تضرب بجذورها الواقع العربي معتمدة على أسلوب السخرية الذي يُعبِّر به الكاتب عن الأحوال الاجتماعية،كاشفًا من خلاله الواقع.

ويظهر ذلك في المكان الدرامي الذي اختاره السيد حافظ ليحمل قضايا

١- المصدر السابق، ص ٤٣/٤٤.

اجتماعية مهمة تمس الواقع المصري، هذا المكان جاء مناسبًا للأسلوب الساخر الذي تُعْرَضُ من خلاله القضايا، المستشفى حيث يلقى بالطعام للمرضى على الباب كأنهم كلاب، وما يتلوه السيد حافظ من مشاهد سواء في القرية أو الشارع أو الفندق أو مبنى السفارة أو في مستشفى المجانين وفي أي مكان يذهب إليه بطل هذا النص، تبدو من خلال هذا المكان ملامح القضايا الاجتماعية التي ينادي بها الكاتب في النص.

كما أن الكاتب تناول قضية القهر الاجتماعي وظهر ذلك في "مسرحية الفلاح عبد المطيع" وعبد المطيع فلاح فقير أجير يغني لأطفاله كل مساء وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب؛ لأن غرفته صغير لا تتسع لعشرة أفراد يتعرض لمتاعب كبيرة، فقد مزحت عينا السلطان ولأجل شفاء عيونه وجب على أهل المدينة ارتداء اللون الأسود لتعبير عن الحداد.

ولأنه –عبد المطيع- قد شُغل في البحث عن الطعام لأولاده هو وحماره لم ينتبه للقرار، فقبض عليه وقضى بالحبس تسعة أيام، تعرض فيها للتعذيب وخرج بفوبيا الخوف من القرارات.

خرج إلى الشارع بملابسه السوداء وقبض عليه هذه المرة أيضًا؛ لأنه لم يخلع ملابس الحداد وارتدى ملابس الفرح الأبيض لشفاء الملك وقضى سبعة أيام أخرى في الجيش ورفض بعدها منصب قاضي القضاء وخلع ملابسه.

استطاع حافظ أن يقدم هذه المسرحية في قالب التراجيكوميديا ليجعلنا

نضحك على جهالته وتنفيذه الأعمى للأوامر، في الوقت الذي نبكى فيه أيضًا على ما ناله من الظلم الاجتماعي على الرغم من رضوخه الكامل للسلطة.

وهنا يحاول حافظ الحديث حول قضية مهمة جدًا وهي (مهما كنت مطيعًا للسلطة ينالك الظلم)؛ لأن رضوخك هو نفسه الحبل الذى تستعمله السلطة للتحكم في أهوائك وجعلك تنال منها مهما كنت مناصرًا للسلطة.

يحاول الكاتب أن يوصل للمتلقي أن الإنسان عندما يتنازل عن حقوقه ويخضع خضوعًا تامًا للسلطة يصبح دومة تتحرك في يد السلطة، وهنا السيد حافظ يبث في المتلقي الوعي والإدراك لما يحدث في الإنسان في مجتمع مستبد ظالم لا يعرف شيئًا عن الإنسانية، يعرف فقط استخدام السوط وإخضاع مواطنيه تحت سيطرته مهما استخدم من وسائل.

إضافة إلى ذلك يتناص السيد حافظ في هذه المسرحية مع فترة تاريخية مهمة في تاريخ مصر، فالمسرحية تصور فترة حكم المماليك التي استمرت ستة عشر عامًا ١٥٠١: ١٥١٦ وتميزت بالتنافس على السلطة، فانتشر الفساد والظلم والإرهاب والثورات المؤجلة.

ومن خلال تشابه هذه الفترة التاريخية مع ذلك الواقع الذي يعيش فيه الكاتب يعبِّر عن ظلم الحكَّام للشعب المطحون وهذا الظلم مس شريحة كبيرة من شرائح المجتمع التي تعيش حياة غير إنسانية، يجد الإنسان غربته لا ملجأ إليه إلا في صداقته للحمار ويتحول القهر في هذه المسرحية إلى قضية اجتماعية عامة يطوع لها الكاتب عناصر بناء المسرحية.

ثم ينتقل حافظ إلى ظاهرة اجتماعية أخرى وهي ظاهرة الظلم والاستبداد وانتقادات الرأي والاغتراب داخل البلاد تسبب ذلك من بطش السلطة وظلم ما نستشعر به في مسرحية (من يدق الباب) وهي من روائع السيد حافظ حيث صور الظلم التي تعرض له إبراهيم من السلطة وضياع أجمل أيام شبابه في السجن لوقوفه في وجه السلطة المستبدة، دخل السجن في ريعان الشباب خرج رجلًا على أعتاب الشيخوخة.

ويظهر ذلك الظلم في هذا الحوار بعد خروجه من السجن؛ لغربة أخرى، غربه مرور السنوات والنسيان والخيانة، فإبراهيم ينظر للكتب قائلًا: مكتبتي يا بهية أقصد مكتبنا، الرف الأول للفنون والثاني للتاريخ والفلسفة والثالث للسياسة، ينظر للرف الثالث إن به كتبًا لقد تركته خاليًا.

بهية : نعم (تنظر إلى الأرض)

إبراهيم: (يبتسم) أنت تشترين كتبًا سياسية أنت رائعة كالليل .. صافية كالشمس .. ألم أقل لك دائمًا .. رائحة النيل تشتري كتبًا سياسية .. كنت أظنني سأجد المنزل قد نقل لم يعرفني البواب.

بهية: نعم

إبراهيم: كم وقفنا هنا أمام النافذة ... نلقي بالزهور إلى الشمس .. رغم أن ثمن الزهور مرتفع .. كنا نشتري زهرة واحدة نقسمها نصفين ونلقيها للشمس حتى تكتمل زهرة شمسية (يتجه إلى الشرفة) يا بهية.. يا طفلة عنجرية يا قبلة برية .. نسيت الشعر.. نسيت .. كنا نأخذ مقعدين ونجلس بالشرفة .. نشرب الشاي وندخن سيجارتين ونتحدث

في كل شيء .. الله .. الحب .. الإنسان .. التاريخ .. التطور .. أي شيء .. أي شيء.. سامحيني .. تاهت في سنوات عمري ذكريات كثيرة .. لكنك لم تتوهمي عني .. أتذكر وجهك .. عينك .. شفتيك.. كفيك.

بهية : كفى كفى أرجوك ارحمني يا إبراهيم

إبراهيم : (يقف على مقعد) أتذكرين يا بهية عندما كنا في كلية الطب .. عندما خرجنا بالمظاهرات كنت أهتف وأنت خلفي .. والجميع خلفي .. أتذكركم جميعًا كانوا خلفي (يسقط الاستعمار) وفى نفس واحد وبصوت واحد هتفوا وضربوا .. وسقطوا.. وماتوا.. وسجنوا.

بهية : كفى كفى أرجوك يا إبراهيم

إبراهيم: وهو يقترب منها خمسة عشر عامًا .. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان ليعيش بعيدًا ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تفرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء .. ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين .. الذين

بهية : (تجرى إليه تحاول أن تضع يدها) كفى كفى .... (يتركها إلى المائدة)

إبراهيم : على هذه كتبنا المنشورات وكتبنا النداءات .. وكتبنا أغنيات وكتبنا بالجوع رسمنا الطعام في الأطباق الفارغة.. أرجوكي .. أحتاج كوب ماء. (١)

يحاول السيد حافظ هنا الوصول من خلال جمله الحوارية في هذا النص

١) من يدق الباب، مصدر سابق، ص ٤/٥.

إلى إظهار كم الظلم الواقع على البطل الذي نال من سنوات عمره وذكرياته، وسنوات السجن الطويلة الموحشة، وعامل الوقت والوحدة اللذان كانا عاملان من عوامل محو بعض الذكريات فيظهر كم الاستبداد الواقع على أبناء الوطن من الاستعمار خاصة المناضلة في وجه الاستعمار.

كان إبراهيم غريبًا في بلاده مغتربًا داخل بيته ودولته فاستطاع حافظ إيصال كم المعاناة التي مر بها البطل من خلال سطور وصفحات قليلة ثم المعاناة التي نالته بعد خروجه من خيانة زوجته التي كانت طاقة الضوء الوحيدة في حياته المظلمة وكم الظلم الذى نال زوجته أيضًا من الغربة والوحشة والفقر والاضطهاد مما جعل منها شخصية خائنة.

ثم انتقل حافظ لحالة اجتماعية أخرى وحاول التعبير عنها في مسرحة وهي عصيان الأبناء وتركهم لآبائهم كبار السن.

وكمية القهر التي نالها هذان الأبوان المسنان كبار السن ومعاناتهم مع الوحدة والمرض والوحشة بسبب انشغال الأبناء في حيواتهم.

فالعقوق هنا واضح في هذا النص لهذان الضعيفين اللذان لا يطلبان سوى الزيارة أو السؤال من هؤلاء الأبناء القاسية قلوبهم.

ويعد هذا الشيء انتكاسة للفطرة التي توجب بر الوالدين، فترى كم الوحشة والوحدة، كما أن الكاتب يرصد كم المعاناة التي يعايشها الأبوان، بمجيء الأبناء في الوقت الخطأ.

بعد موت الأب تحولت الأم التي كانت تمثل كل مظاهر الرحمة إلى شخص رافض لوجود هؤلاء العاقين.

حياة: عبد الكريم عبد الكريم لا يا عبد الكريم لا لا ما تموتش يا عبد الكريم.

ظلام على المسرح ضوء عليها وعلى عبد الكريم (أصوات ضوضاء في الخارج) تغلق حياة عينا عبد الكريم وتغطي وجهه وتتجه إلى باب الغرف تجد سعد عبد العظيم.

سعد: فيه واحد اسمه إسماعيل وواحده اسمها عزيزة بيقولوا إنهم ولادكم واقفين بره.

حياة: لو سمحت.. أطردهم إحنا ما لناش ولاد دول غلطانين في العنوان يخرج سعد ظلام تام وتغلق هي باب الغرفة وتدير ظهرها وتبكي... إظلام تام.(١)

ولعل هذه النهاية المأساوية ما هي إلا دليل على إبداع حافظ الاجتماعي في تصوير المعاناة ثم اختيار النهاية المأساوية كإنذار لكل الأبناء التاركين لآبائهم قبل فوات الأوان وتأخر الوقت والندم ولعلها رسالة واضحة لبر الوالدين قبل مجيء الندم وموت الآباء الذى لن يعوضه أحد.

وكانت النهاية هنا إنذار لكل من تخلى عن والديه بغرض الانشغال، ما هي إلا أيام ويصبح الأبناء آباء، والعمر يمر سريعًا وتتبدل الأماكن ولكن المشاهد تعاد كما هي بنفس الألم ونفس الفعل.

---

١) الميراث، مصدر سابق، ص ٢٠.

المبحث الثالث

القضايا التراثية

المسرح من أكثر الفنون الأدبية تعاملًا مع عناصر التراث وأكثرها تأثيرًا في المتلقي، مقارنةً بباقي الفنون الأدبية الأخرى؛ لأن عناصر التراث تُكتَب وتُمثَّل، والمتلقي ينسجم مع هذه العناصر عندما تُمثل على خشبة المسرح ويتفاعل معها؛ لأنه يسمعها ويراها، فيعايشها؛ فتؤثر في وجدانه ويتأثر بها في واقعه.

والكاتب المسرحي لا يؤرخ للشخصية التاريخية، أو الفترة الزمنية، أي لا يرتبط بالأحداث، أو الشخصيات الثانوية؛ بل يغير فيها، ويبدع من عنده الكثير، بشرط عدم التغير في الأحداث أو الشخصيات الرئيسة".(١)

فمن المعروف أن المسرح شكل من أشكال التعبير عن القضايا، ووسيلة مهمة من وسائل التواصل الثقافي والمعرفي بين أبناء الجنس البشري قديمًا وحديثًا، فقد استدعت الحاجة أن يرتكز المسرح على قواعد تراثية غنية بالمادة التراثية للنص المسرحي؛ لذلك فرض المسرح العربي سيطرته على الساحة العربية، بعيدًا عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح.

مما مهد لنشأة مسرح عربي خالص مستمد من الموروث الشعبي

---

١) سيد علي إسماعيل علي، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، رسالة دكتوراه، ١٩٩٣، ص ٥٦.

والتاريخي، وقد كان من تأُثير ذلك أن كان التراث المسرحي صورة معبرة عن قضايا الواقع العربي، حيث أخذ الكتاب العرب عن الأوروبيين مفهومهم عن المسرح كقاعدة مسلم بها، وانطلقوا إلى تطويرها في أعمالهم، فنجحوا في تطويع التراث بمكوناته وعناصره -الشخصيات – الأحداث- الحوار – المكان والزمان.

مما يعني أن آليات توظيف التراث في الفن المسرحي تحتاج إلى معرفة الكاتب بالثقافات الأخرى والانفتاح عليها بوعي ونضج لهضم هذه الثقافات، وهو ما فعله الكاتب المسرحي العربي محاولًا الإفادة من منجزات المسرح الأوروبي، وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من خلال تطويع عناصر التراث العربي.

وبما أن التراث العربي غني بالحكايات والشخصيات والأحداث التي تعد رموزًا لأحداث وشخصيات وقضايا واقعية معاصرة، كان التراث منهلًا خصبًا يستلهم الكاتب منه مادته للتعبير عن واقعه وتصوير مجتمعه.

ومن هنا يمكننا القول إن الكاتب المسرحي الذي يستلهم التراث، يحتاج إلى أدوات يتسلح بها عند تعامله مع المنتج التراثي وذلك من خلال قراءة الموروث قراءة هادفة تسهم في تأسيس الرؤية المسرحية المعبرة عن الواقع وقضاياه الملحة، فهو -الكاتب- يعود إلى التراث ويستلهم منه مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي في الماضي لخدمة الحاضر، والتبشير بالمستقبل.

وهنا تحمل المسرحية التراثية طابعًا خاصًا لكونها ترنو إلى جانبين:

الأول: العودة إلى التراث وتحليل عناصره من باب الأصالة.

الثاني: استلهام عناصر التراث العربي لخدمة قضايا الواقع تضفي على النص طابعًا قوميًا يعزز من قيمة الهوية العربية في النص المسرحي شكلًا وموضوعًا وهذا من باب المعاصرة.

وبذلك يمكن القول إن "الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث بوصفها وسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها حقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة بوصفها وسيلةٍ فنيةٍ، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرًا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابًا مضببًا لا يحقق التواصل، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير".(١)

ومن خلال ما سبق ذكره فإن التراث يلعب دورًا مهمًا في التحام العناصر الفنية بعضها في بعض بحيث تكون عناصر تكوين التراث هي عناصر جمالية فنية في المسرح، كما تكون قضايا التراث هي قضايا النص المسرحي التي يرمز بها إلى قضايا الواقع، وهو ما يعني ارتباط الدافع الوجداني للكاتب المسرحي بمكانة التراث في وجدان المتلقي، مما يخلق نوعًا من التوافق الذهني والوجداني بين المرسل والمتلقي، إضافة إلى توافق العناصر المستلهمة من التراث مع كل منهما.

---

١) مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، الكويت، وزارة الإعلام، مج١٧، ع٤، ١٩٨٧م، ص٨٨.

و هو ما أكده الدكتور غسان غنيم، بقوله "إن تأصيل المسرح العربي لا يتحقق إلا بتأصيل الإنسان العربي ذاته، أي: أن يعيش حالة إبداع عامة لا في المسرح فقط، فكيف يتأصل المسرح وإنسان الحاضر لم يدخل في دائرة الحضارة الإنسانية المعاصرة؟ ولا يعني الانتظار والتواكل إلى أن يتم تأصيل الإنسان العربي، بل يعني التبصر في مختلف التجارب، ليكون منطلقها تأصيل الإنسان للوصول إلى تأصيل ثقافته ومنطلقها وشخصيته، وبالتالي مسرحه، فكما تكون الشعوب، تكون مسارحها".(١)

إن كتَّاب المسرح العربي الذين اعتمدوا على التراث في أعمالهم المسرحية لم تكن عودتهم إلى التراث من أجل الظواهر التراثية السطحية أو لمجرد اعتماده شكلًا من أشكال الزخرفة الجمالية؛ بل كانت وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، وذلك بإشراك المتلقي في العملية المسرحية، لينتج مسرحًا تراثيًا ملائمًا للواقع العربي المعيش.

وبذلك برزت أهمية وعي كتَّاب المسرح العربي بالموروث واتساع آفاقهم الثقافية خلقت تراثًا شديد الغنى متنوع المصادر (تاريخي- شعبي- أسطوري- ديني) وإلى جانب تنوع مصادرهم، طوروا في أساليب توظيفهم لعناصر التراث (الشخصيات - الأحداث-الزمان والمكان) فظهرت شخصيات مهجنة يلحظ أنها تحمل أحداثًا تاريخيةً تراثيةً، إلا أنها في الأصل شخصيات دينية، وهو ما بدا من خلال وقوف

---

١) غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية، منشورات علاء الدين، ط١، دمشق، سورية، ١٩٩٦م، ص٢٩٩-٣٠٠.

الباحثة على مسرح السيد حافظ.
استلهم السيد حافظ التراث في أعماله المسرحية؛ لكن بطريقة أخرى ورؤية مغايرة، فأعاد قراءة التراث وحلل عناصره فناقشها وأضفى عليها نوعًا من العقلانية والمنطقية؛ حتى تتناسب مع فكرة المسرحية، حيث جاء الاستلهام مليئًا بالحكمة والحنكة في الاستفادة من التراث من جانب وتطويعه للقضايا المعاصرة من جانب آخر.

وذلك لأن "الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي لانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجديد والتطوير-على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى، لخدمة قضايا أخرى مختلفة الزمان والمكان وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة".(١)
ومن هنا جعل السيد حافظ مسرحياته التي استعان بالتراث فيها مادة ثرية من الإبداع التراثي والإسقاطات الفنية التي تحمل رؤى عصره في شكل مزدوج بين الماضي والحاضر والتنبؤ بالمستقبل.
لم يعتمد السيد حافظ على نمط واحد من التراث في مسرحه؛ بل تناول عدة أنماط، فارتكز على التراث التاريخي والشعبي والديني والأسطوري، ومزج بينهم وبين التراجيديا تارة والكوميديا تارات أخرى من أجل إظهار السخط الذي يشعر به السيد حافظ من الواقع

١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧، ص ١٢٠، بتصرف.

المعيش.

فالتراث في مسرح "السيد حافظ" ليس التاريخ ولا الأساطير فقط ولا الحكايات القديمة فقط، بل كل ما كان بالأمس، فما يحدث اليوم غدًا يصبح تراثًا، أي أن كل ما مضى في يوم جديد أصبح تراثًا، فالإنسان يقاس عمره بالأيام ويصبح ما فيه أمس تراث، فالتراث (عنده) هو الأب والأم والدار والعرض والأرض.(١)

هكذا يُبنى مفهوم التراث عند السيد حافظ على تفرده في رؤيته المسرحية لماهية التراث بعناصره وقضاياه، فالتراث عنده لا يرتبط فقط بقدم السنين التي مرت عليه، وإنما يتعلق بمدى اشتباك القضايا التراثية -وإن كانت بالأمس- بما يحدث اليوم في الواقع، لذلك نجح في التفاعل مع منجز التراث فطوع عناصره لخدمة النص المسرحي.

وقد نجح السيد حافظ في توظيف التراث الشعبي في نصوصه المسرحية التي يناقش فيها القضايا الاجتماعية لقرب معاني التراث الشعبي وارتباطها بعناصر المجتمع الذي يعيش فيه، فيعطي مسرحَه طابعًا اجتماعيًا وواقعيًا من خلال اعتماده على التراث الشعبي، كما في مسرحيته "علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا".

فقضية هذه المسرحية هي الدعوة للأمل في الحياة رغم الهزائم

---

١) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٨- ١١-٢٠٠٢- ورد ذلك في التراث والمسرح: مسرحية "حلاوة زمان" السيد حافظ نموذجًا-فاطمة زكاوي، بحث لنيل الإجازة في الأدب العربي تخصص : أدب عام- جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الانسانية- ظهر المهراز- فاس/٢٠٠٢/٢٠٠٣. ص٤/٥-ملف pdf

الإنسانية النفسية والاجتماعية التي تعد أسوأ من هزيمة الأمم في الحروب لأن كبوات الإنسان تتسبب في كبوات الأمم فلا تنهض أمة إلا بنهوض الإنسان نفسيًا واجتماعيًا.

فعن الظلم والاضطهاد ومحاولات الإنسان في البحث عن الحرية تحدث السيد حافظ في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا)، عن العدل والمساواة ونادى بزوال الظلم والقهر، فالعدل في المسرحية مفقود تنادي وتصرخ به كل شخوصه في معاناتها مع سيادة الظلم وسيطرة الطغيان، فكانت الحرية هي القضية البارزة في المسرحية والتي سعى الكاتب إلى تحقيقها في الفعل المسرحي والأحداث الواقعية التي يمر بها الإنسان، وذلك باعتماده على عناصر التراث الشعبي، التي تجاوزت كونها حكاية شعبية لتكون فكرًا فلسفيًا يعبر عن وعي الإنسان بذات الأشياء المجردة.

وقد اتخذت شكلًا رمزيًا مكثفًا يُعَبِّرُ عن رغبات الكاتب في محاولة إنصاف المهمشين المضطهدين والتنبؤ بغدٍ مشرق عامرٍ بالحرية والعدالة.

هكذا حشد الكاتب في المسرحية عناصر التراث الشعبي بداية من الأمثلة الشعبية التي وردت في النص على لسان مجموعة من الشخصيات الشعبية كشخصية السجين رقم (٢) التي أبرزت ملامحها مدى استسلام البطل الأعزل إلى بعض القيم غير المرغوب فيها أو بالأحرى القيود الاجتماعية والسياسية التي تفرضها السلطة، والتي أطلق عليها الكاتب " لوائح الحرص" كمثل شعبي يوحي بالانصياع

التام لقوانين السلطة الحاكمة الباطشة، فجاء المثل الشعبي تعبيرًا عن قضية من قضايا النص الرئيسة وخصوصا أنه جاء على لسان النموذج المضطر إلى اتباع هذه اللوائح والفروض من السلطة.

وهو ما أبرزه الحوار المسرحي الشعبي بين السجين رقم ٢ والسجين رقم١ الذي صرخ -صرخة الشعب المقهور- بأن كل ما بداخل سجين رقم ٢ مسجون ضمن لوائح وضعتها السلطة الباطشة، فكأن السجن قد أحاط بالمسجون خارجيًا وداخليًا، وهو ترميز من الكاتب إلى أن بطش السلطة يمتد إلى حد سجن الصوت والفكرة مع صاحبها:

سجين ٢: اللوايح حتمنعنا.

سجين ١: كل حاجة فيك مسجونة في لوايح.

سجين ٢: لوايح الحرص: الجري نص الجدعنة، الجبن سيد الأخلاق، وعيش جبان تموت مستور، والمية ما تجريش في العالي.(١)

جاءت الجمل الحوارية في صورة أمثال شعبية عامة ومتداولة بين أفراد الطبقة المقهورة، فعبَّرت عن طبيعة العلاقة بين الشعب السلطة، والتي تثبت إيمان الشعب بحقيقة هذه الأمثال بوصفها لوائح وقوانين مقدسة تؤثر بالسلب على رغبة الطموحين في التغيير والباحثين عن الحريات.

فالملاحظ أن الأمثال المذكورة على لسان سجين (٢) الجري نص الجدعنة الجبن سيد الأخلاق، عيش جبان وتموت مستور، المية ما

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية: علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، ص: ١٢٢-١٢٣.

تجريش في العالي" كلها أمثال تدعو إلى الاستكانة والذل، والجبن وكل ما هو سيء الخلق يجتمع في هذه الأمثلة التي تحول دون حركة التغيير طالما أنها من عمق نفسية وفكر الفرد.

ولم يتوقف السيد حافظ في هذا النص عند استلهام التراث الشعبي للتعبير عن علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة فقط، وإنما اعتمد على ما يعبر به عن علاقة الأمة العربية ككل بالمستعمر، وهذا ما جاء على لسان سجين ٢ بحكايته عن والده الذي قال له، "إحنا زرعنا الأرض – إحنا سقينا الأرض- إحنا حصدنا الزرع- إحنا ما خذناش حاجة من الأرض، الله جاب الله خذ، الله عليه العوض. [١]

فنلاحظ استعمال الأب لهذا المثل الشعبي (الله جاب، الله خذ، الله عليه العوض) وذلك تعبيرًا عن أن المستعمر هو كل شيء، وكأنه وكل ومن معه لم يزرعوا ولم يحصدوا ولم يفعلوا أي شيء يُذْكَرُ، ورجاؤهم الوحيد هو العوض من الله سبحانه وتعالى.

إن هذه الأمثلة الشعبية الواردة في النص المسرحي لم تكن مجرد أمثال متداولة فقط على الألسنة وإنما هي أقوال صادقة نبعت من أحداث قديمة، أي أن مصدر هذه الأمثلة هو قضايا تراثية تشتبك مع قضايا الواقع المعاصر، لذلك كان اعتماد السيد حافظ عليها من قبيل الربط بين ما كان في الماضي وما هو كائن في الحاضر، إلى جانب التنبؤ والطموح في مستقبل أفضل من حاضره وماضيه، أي أنها –الأمثال

---

١) المصدر السابق، ص ١٢٦.

الشعبية- عبرت عن الواقع المتردي وتنبأت بواقع أفضل وأكثر حرية.
ويلحظ أن للكاتب عددًا لا بأس به من الأعمال المسرحية التي تندرج ضمن هذا الإطار كمسرحية الحاكم بأمر الله التي جالت في أعماق التراث من أجل الكشف عن أسراره ومعرفة كنوزه والوقوف على فترة زمنية لم تأخذ حقها في كتب التاريخ وهي فترة الحكام الفاطميين؛ لذلك السيد حافظ استلهم هذه الفترة وكتب عنها، فقد قال في بداية مسرحيته، أنه أمضى ثلاثون عامًا يبحث عن شخصية (الحاكم بأمر الله) في كتب التاريخ "ثلاثون عامًا يا سيدي الحاكم بأمر الله وأنا أبحث عن تاريخك بأن أكتب عنك وأن أرش عطرك عبر الأوراق والأحبار..".[١]
اعتمد السيد حافظ في هذه المسرحية على السرد التاريخي حيث إنه سرد نهاية فترة حكم "العزيز بالله" التي اتسمت الدولة الفاطمية في عهده بإمبراطورية ذات هيبة واحترام من جميع الدول في الشرق وأوروبا.
ولما توفي "العزيز بالله" بويع بالخلافة ابنه المنصور الذي لقب بالحاكم بأمر الله، وأقيم العبد الخصي برجوان وصيًا عليه امتثالًا لرغبة أبيه غير أن برجوان لم يستطع أن يخضع لسلطانه قائد الجيش "ابن عمار المغربي" فاغتاله وأصبح "برجوان" مطلق السلطان فركبه الغرور والزهو، وترك مقاليد الأمور تفلت من يده، وأنغمس في الملذات يتمتع بثروته الطائلة، فأمر الحاكم بقتله، ولجأ إلى الشعب؛ ليشد أزره

---

١) الحاكم بأمر الله، مصدر سابق، ص١.

في هذا السن اليانع.

وقد سعى "الحاكم بأمر الله" إلى تطبيق تعاليم الإسلام تطبيقًا متشددًا فحاول منع شرب الخمر وفرض قيودًا على النساء وحرم الربا والرشوة، ونشر العدل والمساواة.

كما أن الكاتب ذكر سمة بارزة في شخصية الحاكم بأمر الله أنه كان يركب حمارًا ويذهب به إلى صلاة الفجر/ وفي إحدى الليالي فُقِدَ، فقيل إن رجلًا اغتاله، وقيل إنه حُجب وسيعود لنشر الإيمان بعد الغيبة.

وعلى كُلّ هذا هو مجمل الملمح التاريخي لشخصية "الحاكم بأمر الله" وسيد حافظ ذكرها بكل شفافية من خلال التطرق إلى الجانب الإيجابي في شخصية "الحاكم بأمر الله" الذي تناساه المؤرخون أو تعمدوا نسيانه وتغافله.

استلهم الكاتب هذه الشخصية وجعلها محور الحديث في هذه المسرحية من أجل غاية يبحث عنها السيد حافظ وهي البحث عن شخصية الحاكم بأمر الله العادل في هذا المجتمع الذي يفقد هذه الشخصية.

فغاية السيد حافظ من هذا النص المتعة ونفض غبار الظلم عن هذا الرجل الذي له دور مهم في التاريخ وتقديم شكل مسرحي حداثي يتناول الحاكم بأمر الله بشكل يليق به.

ومسرحية الحاكم بأمر الله احتوت على كثير من الإسقاطات الفنية التي تبين للمتلقي صورة المجتمع العربي وانعكاساتها قديمًا، فهو يسعى إلى إيقاظ وعي المتلقي إلى مستوى التفاعل مع الأحداث والأوضاع المحزنة في وطننا العربي الذي يعاني ولازال يعاني من الويلات

والحروب والتطاحن.
مثَّل السيد حافظ في الفصل الأول من المسرحية قضية مهم جدًا وهي صراع مسؤولي الدولة حول السلطة والحكم ومن يتولى الوصاية على عرش الحاكم القاصر الذي تولى الملك وعمره أحد عشرة سنة، وهذه القضية إذا ركزنا فيها سنجدها تمثل الواقع، فلا يخلو أي حكم عربي من هذه القضية.
والسيد حافظ في نهاية هذا الفصل من المسرحية يبرز قضية مهمة أيضًا وهي مواجهة الحاكم العادل لكثير من الصعوبات والعقبات تجاه مجتمعه الذي يرقى به ويطوره، فالحاكم بأمر الله في المسرحية يركز السيد حافظ على الصراع الدائر بينه وبين التجار وقواد الجيش بعد نزوله إلى الشارع ومصاحبة عامة الشعب وكسر حاجز الرهبة بين الرعية والحاكم، فأقام ديوان المظالم في حي شعبي يسمع به شكاوي الناس ويحاول حلها بصورة مرضية للشعب.
الحاكم: بتعجنوا العيش برجليكم.
شهبندر التجار: (يضحك) من زمان يا مولاي .. من زمان من أربع تلاف سنة من أيام هيرودوت أبو التاريخ ما جه زارنا واحنا بنعمل العيش في مصر برجلينا.
الحاكم: دا كلام فارغ .. يعجن العيش من الآن بالأيدين ممنوع استخدام الرجلين.. ونصدر مرسوم في الحال.
شهبندر التجار : سامعين .. مولانا الحاكم قال ايه العيش يعجن بالأيدين مش بالرجلين.

التجار: حاضر.. حاضر.
الحاكم : كل قمح مصر ينقل الآن على حمير إلى دور مخصصة يعرفها مسعود ورجال القضاء ومن يسلم أردباً من القمح يأخذ إيصال أمانة ونثمن له قدره وعلى كل صاحب دار وعيال أن يتسلم كل ما يحتاج إليه وما يكفيه.. حكمنا بينكم بالعدل وإن عدتم يا تجار مصر عدنا.
شهبندر التجار: والتجار يا مولاي حتحاسبهم أزاي؟
الحاكم: سنحدد لكل تاجر قيمة ربحه المعقول.. يا تجار مصر إن مصر لا تجوع إلا إذا نام العدل فيها وضاجع التجار شرفها.
(يخرج)
شهبندر التجار: مخبول.. نعجن العيش بالأيدين مجنون.. القمح خده مننا.. لابد يا تجار أن نقلته أو ندبحه.. لابد من حل.[1]
وهنا السيد حافظ يوضح مدى المعاناة التي يواجها الرجل الإصلاحي في مجتمع مليء بالفساد والمفسدين، ويريد أن يقول إن من يحاول أن ينشد العدل والمساواة على مر التاريخ سواء في الماضي أو الحاضر، فسيكون مصيره حتمًا الضياع والمعاناة.
كما أن الكاتب في الفصل الثاني يتمركز على نقطة جوهرية مهمة وهي أن فساد الأمة تأتي من فساد أهل رأيها، فإذا كانت المنظومة الحاكمة فاسدة فبالتالي سينتج فساد الأمة؛ لأنهم أهل الرأي والقرار.
لذلك ظهر الصراع المسيطر على النص المسرحي وهو صراع الحاكم

---

١) المصدر السابق، ص ٦٧.

وحاشيته الفاسدة؛ لتظهر علاقة الحاكم بالمحكوم من خلال شخصية الحاكم بأمر الله وعلاقته بالشعب المقهور والحاشية الفاسدة.

يُسقِط الكاتب على شخصية الحاكم بأمر الله ملامح الضحية فهو مغيب من قبل الحاشية على ما يفعلونه في البلاد من ظلم وقهر وجشع، ورمز الكاتب من خلال هذه الشخصية إلى شخصية (عبد الناصر) عقب النكسة، باعتبار أن عبد الناصر خُدِعَ من الحاشية، مثلما خُدع الحاكم من قبل أكاذيب الحاشية.

حاول السيد حافظ في معظم مسرحياته التي تعامل فيها مع التراث على قراءة الماضي بعين الحاضر، فاستدعى شخصيات تاريخية واستحضرها بمنظور فني على اللحظة الآنية حتى يعطي مساحة لنفسه في التعبير والتخفي تحت ستار الماضي ويضفي على نصه نوعًا من التشويق والإثارة؛ لأن المتلقي يميل إلى الماضي وإلى قصصه التاريخية المؤثرة ويؤمن بها وهذا يجعل المتلقي مادة طيعة بالنسبة للمؤلف يوجهها كما يشاء ويغرس فيه أيديولوجيته وأفكاره التي يريد توصيلها له.

ففي هذه المسرحية(الحاكم بأمر الله) حاول الكاتب إعادة الاعتبار إلى سيرة "الحاكم بأمر الله" التي كان يرى أنها مشوهة في التاريخ، رغم أنه أقام العدل ومجد العمل وانتصر للإيمان وقدس الفضيلة ثم قتل، وكأن الكاتب يرى في اغتياله اغتيالاً للعدل والحرية في مصر.

وإذا نظرت الباحثة في مسرحية (الفلاح عبد المطيع) تجد أن الكاتب اعتمد فيها على التراث الذي يطرح من خلالها فكرة علاقة الحاكم

بالمحكوم المبنية على الظلم والقهر والظلم والاستبداد وكتم الحريات من قبل السلطة الحاكمة، وكانت المسرحية تدور في زمن تاريخي وهو زمن حكم المماليك مصر التي ترمز إلى الحكم الديكتاتوري والذي يقابله الحكم الديمقراطي الذي يسعى إليه الفلاح البسيط عبد المطيع.

أما مسرحية (عبد الله النديم) فقد أبدع في كتابتها وكان يرى في زمانه التراثي واقعه الرديء، لذلك فهو يعكس صورة الحاضر من خلال زمن "عبد الله النديم" الذي وصفه بالرداءة في مقدمة مسرحيته:

لأنك يا عم عبد الله مصباح المشهور بالنديم فارس عنيد وصعلوك نبيل. كتبت عنك هذه المسرحية التي أحاول فيها أن أدق الأجراس في عالم بدون آذان إليك تحية وقبلة على جبين تاريخك. إلى زماننا وزمنك الرديء.[١]

ومن هنا فإن "السيد حافظ" استطاع عبر هذا الإبداع المسرحي أن ينقل رؤيته الخاصة لمجموعة من القضايا التي تؤرقه، منطلقًا من الزمن الماضي لتتدفق هذه الرؤية في سُبل الحاضر والمستقبل.

فالسيد حافظ في مسرحية (أبو زر الغفاري) التي قال عنها أحمد عبد الحليم: " مسرحية أبو ذر الغفاري نابضة بعبق التاريخ ومكسوة بروح العصر أحداثها هي حاضرنا، ومحرك الأحداث مزج من الماضي والحاضر كما أنها تجربة درامية مثيرة؛ لما تميزت به من سخونة في شخصياتها وجرأة أفكارها في شكل مسرحي ملحمي، استطاع المؤلف

---

١) عبد الله النديم، مصدر سابق، ص ١.

من خلالها أن يؤكد ذاته العربية الفنية لاستخدامه تراثنا العربي استخدامًا محكمًا في إطار البحث عن مسرح عربي متميز.(١)

وفي المسرحية السالف ذكرها نجده يستقي معلوماتها من تاريخنا متخذًا من نموذج "أبي ذر الغفاري" ذلك الصحابي الجليل أساسًا لتجسيد رؤيته الفكرية، وإدانة أساليب القمع والقهر والاستبداد عبر هذه الشخصية التاريخية التي عانت الكثير، ومع ذلك ظل صاحبها متمسكًا بمبادئه وقد استغل الكاتب أبعاد هذه الشخصية حسب ظروف لم يرض أن يقيدها بزمان أو مكان وذلك لكي يسقطها على كل واقع يعاني مرارة الظلم والعسف والاستبداد.

وخلاصة القول إن التراث له حضور قوي في مسرح السيد حافظ ولم يعتمد فيه على التراكمات والترسبات كلية؛ بل إنه وظفه توظيفًا جيدًا قدَّم من خلاله فكرًا ومتعة.

أفاد الكاتب كثيرًا من التراث بشتى أنواعه، وكان له أثر إيجابي على نصوص المسرحية، مما أعطى لها صبغة خاصة، وتوظيف التراث على وجه العموم يستهوي المتلقي إلى حد كبير؛ لأنه معبر ويختصر الكثير مما يمكن أن يقال ضمن إطار من الأطر أو جانب من الجوانب.

---

١) سميرة أو يهلي، تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم، مجلة المواقف المغربية، العدد ٦٧٠، ٩ نوفمبر ١٩٨٤، ص ٢٣٠.

الفصل الثالث

المبحث الأول: فضاء الصراع الدرامى والحدث المسرحى.

المبحث الثانى: فضاء الشخصية المسرحية.

المبحث الثالث: فضاء الحوار الدرامى.

المبحث الأول

فضاء الصراع الدرامى والحدث المسرحى

لا شك أن عناصر البنية الدرامية لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فالصراع والحدث والشخصية والحوار وباقي العناصر الفنية الأخرى داخل النص المسرحي لهم الدور المهم في العمل الإبداعي، وكل منهم يسهم في إبراز الآخر، فالصراع الدرامي مسؤول عن حركة الحدث داخل النص، والحدث المسرحي مسؤول عن حركة الشخصية، والشخصية المسرحية مسؤولة عن حركة الصراع، والحوار مسؤول عن توضيح ملامح اللغة وأنماطها؛ كما أنه يكشف ويظهر العناصر الدرامية كلها، وكل ذلك يسير وفق خط فضائي يرسمه المتلقي في ذهنه وهو يقرأ النص المسرحي.

فإذا نظرت الباحثة في مسرحية (الفلاح عبد المطيع) ستجد أن عناصر البنية الدرامية متلاحمة ومتكاملة فلا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر، ومن ذلك الحوار الذي دار بين عبد المطيع وصديقه مهند:

مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل، السوق نائم، نهب المماليك كل شيء.

عبد المطيع: ما أخبار العمل؟

مهند: البضاعة مكدسة... ولا عمل.

عبد المطيع: والحل؟

المهند: هذا عصر المماليك كل مملوك صاحب قطعة أرض، يملك الأرض ومن عليها.

مهند: ومن أتى بالمماليك إلينا؟

مهندس : السلاطين.

عبد المطيع: ومن أتى بالسلاطين إلينا؟

مهند: إلى هنا لا أفهم، لقد خلقنا ووجدنا السلاطين.(١)

جاء المشهد السابق ممثلًا عدة طبقات اجتماعية، طبقة الفقراء المهمشين وطبقة السلاطين المتحكمين في كل شيء، فالحدث يشير إلى حالة الركود في السوق، فلا يوجد بيع ولا شراء، والشخصيات متأزمة مادية ومعنوية من جراء ما فعله المماليك في السوق من نهب ونصب وجبروت، والصراع نابع من حالة الأزمة التي خلقها "قنصوه الغوري" من ابتزاز، ورشوة، وفرض الضرائب، والتهميش، وإلغاء عالم الفقراء، لتحل محله المؤسسات المتسلطة التي تلوي الرقابة من أجل مصلحتها.

والحوار يشير إلى البحث عن حل من خلال طرح أسئلة تصطدم مع واقع يعيش لحظة سقوط، فيبحث عن لحظة بديلة لتحقيق حلم الفقراء، يغيِّر بها الواقع.

فالعناصر الدرامية كلها تلاحمت مع بعضها بعضا ورسمت صورة ذهنية للمشهد في ذهن المتلقي، فلا تستطيع التعرُّف على مضمون النص من خلال عنصر درامي واحد؛ بل من خلال مجموع عناصر درامية.

---

١) الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ٧-١٠.

والصراع الدرامي هو لب الدراما وجوهرها فهو بمثابة الحياة في المسرحية " فهو مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"(١) والحدث الدرامي" هو العمود الفقري في العمل الأدبي، وعليه ترتكز الجوانب المختلفة للعمل الفني سواء كانت الشخصيات أو الحبكة أو البناء العام"(٢) والمسرحية في مجملها " تُبنى على جملة أحداث يرتبط بعضهما ببعض ارتباطًا حيويًا أو عضويًا بحيث تسير في حلقات متتابعة حتى تؤدي إلى نتيجة يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة"(٣).

يتميز الصراع الدرامي في النص المسرحي عن نظرائه في الفنون الأدبية الأخرى بالنزعة الدرامية، النابعة من الفعل الدرامي، الذي ينتج أفعالاً تصادميًّا، تجعل الصراع يتطور حتى يصل إلى الذروة، فهو يتحدد وجوده من بداية النص المسرحي حتى نهايته؛ لذلك هو بمثابة رابط درامي تتجلى فيه عناصر التأليف المسرحي، ومن هنا "يتمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث".(٤)

---

١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص ١٦٢.

٢) فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ج ٢/ ص ٥٥٢.

٣) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يوليو ٢٠٠٧ م ، ط ٨، ص ١٣٤.

٤) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣، ص ١١٨.

إذًا من شروط المسرحية وجود الصراع والحدث اللذان يعدان الركيزة الأساسية في العمل الدرامي، كما أن الصراع الدرامي يتطلب تقابل بين قوتين تنمو منه بعض الأفكار التي تجعل الحدث في تصاعد؛ لذلك يطلق على الصراع لب الحدث الدرامي.

وإذا بحثت الباحثة في أعمال السيد حافظ المسرحية تجد أن مسرحياته أبرزت صراعات نفسية تارة وصراعات اجتماعية وسياسية وقومية وتراثية تارة أخرى عرى بها المجتمع المصري والعربي من خلال ارتكازه على أحداث داخلية وخارجية أثرت بشكل ملحوظ في إظهار هذه الصراعات.

ففي مسرحية وسام من الرئيس التي جاءت في ست لوحات، عبَّر الكاتب فيها على حالة الإنسان البسيط (فاضل عبد السميع – الشهير بفاضل بوش!) الذي يحصل على وسام شرفي لمشاركته في حرب بين بلد عربي وبلد عربي آخر، تدخلت فيها أمريكا بجبروت قوتها، ويصاب في هذه الحرب بجراح أقعدته في المستشفى العسكري، ويخرج منها حاملًا وسامًا وصورة له في الصحيفة مع الرئيس، متوهمًا أن ذلك سيساعده مع زوجته (فاطمة) في أن يكسب عيشه.

يطرق فاضل عبد السميع كل أبواب الرزق مستعيذًا بالوسام وصورة الصحيفة؛ لكنه يتخبط مع زوجته في دوامة الحياة بعد أن استولى العمدة على قراريطه إلى أن يلتقي بزميل له في الحرب من البلد العربي المحرر، فيعد حفل تكريم له في سفارة بلاده المحررة، ويحلم فاضل مع زوجته بحياة رغدة سعيد كمكافأة لهذا التكريم.

لكن السفير في نهاية الأمر يمنحه وسامًا آخر؛ لا نفع فيه فيرفضه علانية وفي غضب، فيكون آخر الأمر سببًا في إيداعه في مستشفى الأمراض العقلية، بعد أن فقد السيطرة على نفسه؛ لأنهم لا يشعرون بما يحتاجه المواطن الشريف.

فاضل: "يقف فاضل ويجمع الأوسمة من زملائه (أحنا لنا طلب واحد.. قول للريس وكل ريس.. أحنا اللي حاربنا مش عايزين نياشين ولا أوسمه.. عايزين شقة في أي مكان .. شقة تصلح لحياة عيلة تصلح للإنسان ..عايزين شغلانة مضمونة في الحكومة .. عايزين عربية صغيرة نروح بيها الصبح الشغل وبعد الضهر نعملها تاكسي بالعداد .. قول للريس إيه فايدة الوسام مع مواطن جعان ولا له سكن ولا له أمان".[١]

هذا هو مجمل أحداث النص المسرحي التي دارت في صورة كوميدية ساخرة، جاءت كردة فعل لآثار ما بعد الحرب، وتدخل الدول جميعها كأطراف في هذا الصراع، ولكل دولة وجهة نظرها الخاصة التي تحمل مبررات المشاركة.

وقد تعامل المؤلف مع الواقع المعاصر من رؤيه خاصة به، فلم يعرض مباشرة حجم الأحداث المؤلمة، ولم يبحث عن أطماع زعيم عربي؛ لكنه ركز على تعرية هذا الواقع من خلال ردود أفعال مؤسسات عديدة في مصر مع جندي مصري شارك في هذه الحرب.

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية وسام من الرئيس، ص ٧٧.

ويستعرض السيد حافظ التأثير غير المباشر لهذا الواقع العالمي المعاصر على العلاقات بين (فاضل) العسكري المصري الذي شارك في حرب التحرير وأصيب فيها وبين مختلف المؤسسات الاجتماعية والمسؤولين مثل: اللواء الطبيب عزمي والرقيب سعيد ومحروس شعللها الصحفي الغارق في البحث عن مصالحه والعمدة الذي اغتصب ثلاثة قراريط طين من فاضل وزوجته.

ويسحب المؤلف المتلقي من خلال الكوميديا الساخرة العبثية إلى رؤية السياسة الكويتية في تعاملها مع الجنود الأمريكيين بعد انتهاء الحرب من خلال استدعاء الكاتب لشخصية (جورج سمبو) الجندي الأمريكي الذي شارك في الحرب، الواقع الذي فرض على الكويت والدول المجاورة أن تدفع لسمبو ولكل جندي أمريكي مبالغ مالية كبيرة تبدأ من ألف ومائتي دولار شهريًا، ومدى الصراع العنف الذي يعيشه فاضل داخل نيرانه عندما يفكر في هذا الواقع.

يكشف الكاتب من خلال الحوار داخل النص عن طبيعة الصراع في المسرحية من خلال اختياره لشخصية فاضل العسكري الذي يتمركز حوله الصراع الرئيس، فيظهر من خلال الحدث صراع الطبقات الاجتماعية والتباعد الإنساني المهين، التي أدت في النهاية إلى انعدام الانتماء الوطني لهذا الوطن الذي يعاقب الشرفاء ويمجد الراقصات والكاذبين والمنافقين.

يظهر طرفا الصراع (فاضل وصفوة المجتمع) الحاجة التي تسبب في بيع المبادئ بأبغث الأثمان، التي جعلت المتلقي في حالة من الغضب

الشديد من خلال هذه السياسات المتبعة في بلادنا، ويشارك المتلقي (فاضل) شعوره بالندم لكونه شخصًا صالحًا بين عالم يضج بالفساد ويشاركه حزنه ومأساته الشخصية.

كما جاء الصراع ليكشف عن عمق الشخصية الدرامية من خلال إبراز ملامحها النفسية، فيتحول الصراع من صراع خارجي إلى صراع نفسي، ومن ذلك الحوار الذي دار بين فاضل والمرضى:

الممرض: يضع السرير الجديد... يحدث المرضى، فيه واحد زميلكم جاي .. يتركون جميعهم الجرائد والمجلات وينظرون باهتمام.

ممرض:- يدفع بفاضل ... ادخل يا خويا.

فاضل:- السلام عليكم أعرفكم بنفسي أنا فاضل عبدالسميع دي صورتي مع الريس ودا وسام من الرئيس في حرب التحرير.

مريض ١: وأنا بطل حرب ٤٨ ودا وسام من الرئيس في حرب التحرير.

مريض ٢: وأنا بطل حرب ٥٦ ودا وسام من الرئيس ودي صورتي معاه.

مريض ٣: وأنا بطل حرب ٦٧ ودا وسام من الرئيس ودي صورتي معاه.

مريض ٤: وأنا بطل حرب ٧٣ ودا وسام من الرئيس ودي صورتي معاه[١].

يصور الكاتب من خلال المشهد السابق الحالة النفسية السيئة التي

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية وسام من الرئيس pdf، ص ٧٦.

وصلت إليها الشخصيات الحاملة للأوسمة ويكون الصراع هنا ذا طبيعة سيكولوجية، كما أن الكاتب يلقي الضوء على القهر النفسي للشخصية بسبب ما آلت إليه في نهاية المطاف؛ كما يشير إلى حالة المهمشين وبؤسهم الاجتماعي، ويبرز ملامح الطبقة الفقيرة المطحونة.

ومن الملاحظ من النص المسرحي أن الكاتب استخدم الإسقاط الفني في التعبير عن قضايا ذاتية وصراعات نفسية يعيشها الكاتب بنفسه؛ إذ إنه-السيد حافظ- حصد كثيرًا من الأوسمة والأدرعة ذات القيمة العلمية والثقافية؛ لكنه يطالب الدولة بحياة كريمة رغدة، فما الداعي من هذه الأوسمة ما دام الإنسان يعيش حياة غير مرضية ؟! كأن شخصية فاضل داخل النص تمثل شخصية السيد حافظ نفسه؛ وكأن صراعات عبد السميع هي نفسها صراعات حافظ وهذه هي وجهة نظر الباحثة.

وعند النظر في ملمح الصراع في أعمال السيد حافظ المسرحية تجد الباحثة أنه تنوع في أنماط الصراع، فلم يقتصر على نمط واحد؛ بل اعتمد على عدة أنماط فمنها: الصراع الساكن والصاعد والواثب.

أولاً- الصراع الساكن:

على الرغم من توافر القوتين المتضادتين اللازمتين له، فإنهما لا يلتحمان ولا يتصارعان بما يكفي لحدوث الصراع، وهذا يحدث من خلال توقف تطور الحدث، أو جمود الشخصية، أو ترددها الزائد، أمام الموقف الجديد، يعني أن يتعثر عنصر الحركة، ويتسم الموقف بالجمود.

والسكون هو الشيء الذي لا يتحرك، فيعرَّف الصراع الساكن، بأنه الصراع الذي يدور في" مسرحية ساكنة راكدة لا تسير إلا ببطء شديد وفي أرض مستوية رتيبة مملة ليس فيها ما يثير".(١)

إضافة إلى ذلك فإن "الشخصيات التي لا تستطيع الحسم في الأمور أو التي لا تستطيع اتخاذ قرارًا في المسرحية ... تكون مسؤولة دائمًا عن سكون الصراع في تلك المسرحية".(٢)

وهذا ما يتضح في مسرحيته "من يدق الباب" حيث بدت أحداث المسرحية تسير وفق خط صراع منعدم الحركة مستحضر وفق حوارات مرسلة بين إبراهيم وبهيه واستغرقت معظم صفحات المسرحية ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بينهم في بداية المسرحية:

إبراهيم: ألا تعرفيني يا بهية .. ألا تعرفين صوتي .. ألم تسمعي هذا الصوت من قبل (ينظر لها) (يصمت) (تتأرجح .. تتراجع .. تجلس على المقعد .. يسير في الغرفة) نفس المكان نفس الستائر .. (يلتفت إليها وهو يلقي بالجريدة على المائدة)(يقترب من المقعد .. يجلس على ركبته) .. بهية .. أنا .. هل تغيرت ؟ انظر في وجهي المتمرد .. انظري في عيني الشريدة .. في يدي الطفلة .. ها هي.. انظر (يقدم كفيه لها).

بهية: إبراهيم العائد.

إبراهيم: نعم إبراهيم العائد (يمسك يديها يقبلها .. لا تتحرك .. ينظر لها .. يقف) اسمي ما زال على باب الشقة .. شقتنا .. الستائر نفسها

---

١) لايوس أيجري، فن الكتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٤٥.
٢) السابق، ص ٢٥٥.

.. اشتريناها من سوق الموسكي .. يومها كنت تفاصلين مع البائع .. أتذكر هذا جيدًا ......

بهية: كفى – كفى – أرجوك ارحمني يا إبراهيم. [1]

ومن الملاحظ من الحوار السابق أن الصراع اتسم بالهدوء الذي يقيد حركة النص من خلال بطء حركة الأحداث للأمام وهذا نابع من كثرة الجمل الحوارية بين بهية وإبراهيم في الصفحات الأولى من النص المسرحي على الرغم من اختلاف المشاعر بين الاثنين.

واستخدام الكاتب لهذا الصراع يناسب افتتاحية مسرحيته، فهو يبِّن تيمة النص المسرحي ويظهر للقارئ أننا أمام نص اجتماعي من الدرجة الأولى؛ فالأحداث معظمها التي دارت بين إبراهيم وبهية لا تؤثر في تحريك الصراع الدرامي، ومن ذلك:

إبراهيم: (وهو يقترب منها) خمسة عشر عامًا .. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان... أعيش بعيدًا.. ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تطرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء... ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين .. الذين.

بهية: (تجري إليه تحاول أن تضع يدها) كفى .. كفى..(يتركها إلى المائدة).

إبراهيم: على هذه كتبنا المنشورات وكتبنا النداءات .. وكتبنا أغنيات وكتبنا بالجوع رسمنا الطعام في الأطباق الفارغة... أرجوكي .. (٢)

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٢.
٢) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٤.

ورغم أن الصراع هنا ساكن إلا أنه يظهر سمات صراع الطلاب الجامعين ضد الحكم الإنجليزي ويبرز أيضًا الصراع النفسي لإبراهيم وبهية نتيجة الغربة والبعد والفقد، والكاتب هنا اعتمد على صراع مزدوج يستشفه القارئ عند تمعنه في أحداث النص، فبهية رفضت المجتمع وتمردت على تقاليده؛ لأن المجتمع استخدم سلطات الظلم لحرمانها من زوجها واضطرها لفعل الخيانة وعلى النقيض فالمجتمع أيضًا رافض لفعلتها المشينة، فيلحظ هنا أن فعل الرفض متبادل.

فالصراع الدرامي أكثر وسائل الكاتب المسرحي إثارة وقدرة على جذب اهتمام المتلقي، وهو المحور الرئيس الذي يوضح قدرة الكاتب في إثراء النص المسرحي ويلعب دورًا كبيرًا في نجاح المسرحية أو فشلها، فلا مسرحية بدون صراع حتى ولو كان ساكنًا.

وما جاء من صراع من بداية المسرحية حتى نهاية القسم الأول ما هو إلا صراع جامد وباهت وغير حركي، يرجع ذلك إلى الشخصية الحاملة للأحداث (بهية) على الرغم من قنوتها والحيرة التي عاشتها في وطنها إلا أنها طرف مهم من أطراف الصراع والتساؤل هنا: هل يرمز الكاتب إلى بهية في هذا النص على أنها زوجة خائنة؟ أم يرمي اللوم على الدولة التي تبيع حقوق وسنون أبنائها المخلصين داخل السجون من أجل المتعة اللحظية.

بهية على الرغم أنها حملت صراعًا ساكنًا بيد أنها حملت صراعًا نفسيًّا عميقًا أظهرت من خلال هذا الصراع أيديولوجية المجتمع العربي في النظر إلى الخطأ بالنسبة للرجل والمرأة، فالمجتمع العربي يعطي كل

سبل الغفران للرجل تحت مسمى ذكوري فيحق له الغفران فيوجب على المرأة المسامحة، على النقيض إذا أخطأت المرأة فتنصب لها المشانق ولا يحق لها التوبة لدى المجتمع ومن هذه النقطة تتجه المرأة إلى امتهان الحرام بوصفها ردة فعل على المجتمع الرافض لتقويمها، فبهية زوجة غابَ عنها زوجها "إبراهيم" خمسة وعشرون عامًا في السجن، عاشت الاغتراب بكل صوره، فقدت الأمان والطمأنينة، عاشت الانتظار بأبشع صوره، فقدت الأمل في رجوع زوجها، حملت في قلبها مشاعر دفينة من ذكريات وحنين لإبراهيم، لا تعلم هل هو حي أم ميت؟، قامت بخيانته جسديًّا تحت ضغوط مجتمعية قاسية.

وتستطيع الباحثة أن تلمح هنا بأن الكاتب استدعى شخصية بهية بوصفها ضحية المجتمع القاسي من ظلم واضطهاد وغربة واغتراب ورمز إليها بمصر الذي أجبرها أبناءها إلى ظهورها بصورة سيئة ثم إلقاء اللوم عليها، فمصر تعرضت لكثير من الظلم والاضطهاد والقهر من المستعمر وانتظرت البطل المخلص ليحررها من قيد الاستعباد ويعيد لها حريتها المفقودة.

كما جاء الصراع ساكنًا في مسرحية (من يدق الباب) جاء أيضًا في مسرحية (الميراث) فالأحداث معظمها تدور في مكان بسيط (شقة لزوجين متوسطي الحال)، يعيشون في منزل بمفردهم، على الرغم من وجود أبناء لديهم، هما زوجين مسنين نال منهم العمر والمرض وضيق المادة، على الرغم من تيسير الحال لدى أبنائهم.

عبدالكريم: ينادي يا روز.. يا روز.

حياة: تدخل تحمل صينية الشاي، عايز حاجة.

عبدالكريم: أنا بسأل عن روز.

حياة: أنت ناسي؟

عبدالكريم: ناسي إيه؟

حياة: إنها سافرت تشوف ولادها.

عبدالكريم: صحيح أنا نسيت.

حياة: أنا عملت لك الفطار والشاي... عايز حاجة.

عبدالكريم: اتصلي بإسماعيل ابنك يبعتلنا خدامة من بيته.

حياة: يا خويا بلا خدم بلا وجع قلب.

عبدالكريم: قوليله أبوك بيقولك ابعت لنا خدامة من عندك.

حياة: أصل إسماعيل مش موجود في البيت.

عبدالكريم: خلاص كلمي مراته. (١)

يكاد يكون الصراع هنا ثابت هو حوار طويل يمتد لكافة أرجاء المسرحية بين رجل مسن تحاول روز الكذب عليه؛ لكي لا تفضح له سر عصيان أبنائه وعقوقهم، وهو يحاول أن يصدقها على الرغم من كونه أيضًا يحاول الكذب عليها لأن أولاده لا يريدون رؤيته.

على الرغم من أنه صراع ساكن داخل النص المسرحي إلا أنه يوضح قضايا مهمة متواجدة في الواقع المعيش، منها: عقوق الوالدين وقسوة القلوب التي أضفت على المجتمع حتى كاد –المجتمع-أن ينفد منه كل

---

١) مسرحية الميراث، مصدر سابق، ص ٢.

أرصدة الإنسانية.

يظل الصراع ساكنًا بين الأبناء الغائبين عن الحوار والوالدين، يظل ساكنًا حتى قبيل لحظة نزول ستارة النهاية على خشبة المسرح، فالأم تجادل لوصول الأبناء لزيارة الأب الذي يرقد على فراش الموت متمنيًا رؤية أبنائه حتى لحظة قدوم الأبناء بعد موت الأب، فالنص معظمه يدور في فلك الصراع الساكن.

على كل إن الصراع الساكن أخذ حيزًا ضئيلاً في ساحة مسرحيات السيد حافظ مقارنة بدرجات الصراع الأخرى وهذا يرجع إلى عمق قضاياه المطروحة وكثافة الحدث واختياره الدقيق للشخصيات.

ثانيًا : الصراع الواثب:

هو صراع يعتمد على القفز في الأحداث أو تغير ملامح الشخصيات، هو شيء غير مألوف يتعرض له القارئ عند قراءة النص المسرحي، أي أن الشخص يقوم بتصرفات بدون رغبة منه، فيقرر القيام بأعمال غير مألوفة، وخارجة عن سيطرته أحيانًا، لدرجة بلوغ التمرد عن جميع القيم، و كذلك " تقوم الشخصيات بعمل غريب عنها، وتفكر بدون وعي، وبدون دافع، وبلا مقدمات، وبلا أسباب منطقية فتقع في المبالغات والانفعالات". (١)

والكاتب المسرحي يستعمل هذا النوع من الصراع ليغير مجرى الأحداث

---

١) عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط ١، سنة ١٤٢٢ هـ، ٢٠٠١ م، ص ٧٤.

في المسرحية، أو بغية تغيير الشخصية من شخص شرير إلى شخص طيب أو العكس.

وخير مثال على هذا النمط من الصراع، مسرحية (بوابة الميناء) التي تعتمد على التناقضات الفكرية والاجتماعية بين الشخصيات داخل النص المسرحي، فالعمدة رجل فاسد، والنظام الشرطي يعتمد على الفساد، والمدينة معظمها تعيش في مستنقع فساد، ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدينية فقط.

ومن هنا اختلق الكاتب شخصية (الموت) التي لعب دورًا مهمًا في تغير مسار أحداث المسرحية؛ لتكون حلًا في إنهاء هذا الفساد:

الرجل٢: الموت جاء للمدينة... هل مدينتنا تستحق أن تموت كلها؟ نعم لأنها مدينـة فاجرة.. ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدينية.. بلد لن يقبل الله صلاتها واستغاثتها من كثرة ما اقترفت من ذنوب ومعاص.. الموت جاء للمدينة ليحصدها بقبضته.. الله غاضب على المدينة فأرسل الموت ليأخذها أخذ عزيز مقتدر.. الموت جاء .. لمن الملك اليوم. (١)

وعند ظهور هذه الشخصية تغيرت أحداث المسرحية وتغيرت ملامح الشخصيات، فلجأ العمدة والراقصة للصوفي الزاهد ليكون وسيطًا بينهم وبين الموت ويبعد عنهم الموت الوشيك:

(منزل الصوفي.. منزل متواضع.. الراقصة تدق الباب

الصوفي يجلس في إضاءة خافتة يكتب وكتب كثيرة خلفه)

---

١) مسرحية بوابة الميناء، مصدر سابق، ص ١٥.

الراقصة: افتح الباب يا سيدي

الصوفي: من بالباب؟

الراقصة: أرجوك افتح الباب

الصوفي: سأفتح

يفتح الصوفي الباب.. تدخل الراقصة وتغلق الباب بسرعة

الصوفي: من أنت؟

الراقصة: أغلق الباب جيدًا

الصوفي: من أنت وماذا تريدين

الراقصة: أنا.. أنا أسكن في آخر الشارع.. في القصر

الصوفي: أنت الراقصة؟؟

الراقصة: نعم يا سيدي.. هل تعرفني؟

الصوفي: لا.. ولكني أعرف الأحاديث التي تقال عنك وعن ضلالك

الراقصة: أنقذني يا سيدي

الراقصة: جاء الموت إلى المدينة ....

الصوفي: تخافين الموت؟

الراقصة: نعم أخافه.. أخافه جدًا

الراقصة: ولكني أذنبت كثيرًا .. زنيت كثيرًا .. شربت الخمر كثيرًا .. إنني أرتكب كل يوم مئات الذنوب والمعاصي وأفعل كل ما حرمه الله .. أنا امرأة لا تعترف بأي شرعية غير شرعية المال والسلطة ... فكيف أقف أمام الله وماذا أقول له؟.

الصوفي: إن الله في قلبك.. حدثيه.. بينك وبين الله لا يوجد حجاب ولا

ستار .. تكلمي معه. [1]

وهكذا بدا أن الموت أضفى هذا الصراع قوة داخل النص المسرحي؛ لأنه في نهاية المسرحية تغيرت الشخصيات جميعها من حالة الفساد الأخلاقي والذنوب والمعاصي إلى حالة التوبة وطلب الغفران.

وهذا الملمح أيضًا يمكن أن يُستتشف في مسرحية (وسام من الرئيس) من خلال إلقاء الكاتب الضوء على شخصيات متغيرة الملامح ذات الصفات المتناقضة إذ إنه يضفي عليها ملامح معينة ليبرز من خلالها قضايا مجتمعية مهمة وفي المقابل أيضًا يسلط عليها ملامح مغايرة؛ ليثبت رؤيته وقضيته التي يريد طرحها وإبرازها للمتلقي.

فقد ظهرت الممرضات الأربع المستبدلات بالممرضات الأصليات في المستشفى العسكري، عندما سمعوا بقدوم الرئيس لزيارة مصابين الحرب وأبطالها، فعندما علمت إدارة المستشفى أمروا بتغيرهم بممرضات يختلفن عنهن في الصفات وطريقة التعامل مع المريض، فقد لاقا (فاضل) البطل معاملة مغايرة جدًا بعد معرفتهم بقدوم الرئيس.

وهنا الكاتب يلقي الضوء من خلال الشخصيات المغايرة قضية مجتمعية وهي القمع السلطوي وتهميش المرضى وعدم الرعاية الصحية تجاههم إلا من خلال وجود السلطة.

فمع التطور الدرامي يظهر الصراع الواثب في الشخصيات المتناقضة من (عزمي- رجل الأمن- العمدة- صفية - محروس شعللها ...) ومع

---

١) بوابة الميناء، مصدر سابق، ص ٢٣ -٢٦.

الرمز الدرامي لهذه الشخصيات تتجلى القضايا المطروحة، ومن بينها قضية التحريض ودور العساكر الفقراء في تصديهم للعدو الذين يتقدمون صفوف الحرب الملتهبة دون التفكير في وسام أو خاتم سليمان؛ لأن قلوبهم وأسلحتهم تظل متعلقة بالنصر للوطن.

وهذا الملمح الصراعي ضئيل جدًا؛ لأن نصوص السيد حافظ المسرحية تعتمد في معظمها على التسلسل المنطقي؛ لأنها تعرض قضايا جوهرية لا تسمح له بالقفز في الأحداث، كما أن هذا الصراع "لا يحسن على الإطلاق أن يقع في المسرح، لأننا في المسرح إنما نرغب في مشاهدة السياق الطبيعي للشخصية وتطورها خطوة بخطوة"(١)؛ لأنه يجعل القارئ في حالة انفصالية بينه وبين النص الدرامي؛ لذلك لا يفضل في النص المسرحي.

ثالثًا - الصراع الصاعد:

يعرف الصراع الصاعد بأنه "صراع نتيجة لفكرة واضحة ولشخصيات مكتملة لأبعاد ولظروف مفهومة، وبأسباب منطقية حتى إنه يطلق عليه الصراع المتدرج"(٢)؛ كما يعد الفكرة الرئيسة للمسرحية، بأسباب وأبعاد منطقية تتدرج مع سير الأحداث المسرحية، إضافة إلى ذلك فهو "الصراع المتدرج، ونموه نموًا طبيعيًا وبدون حركة ظاهرة من جانب الكاتب"(٣)، ولا وجود لهذا الصراع إلا بوجود خصمان فيهجم أحدهما

---

١) لا يوس أيجري، فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٤٥.
٢) عبده ديـاب، التأليف الدرامـي، مرجع سابق، ص ٧٥.
٣) لا يوس أيجري، مرجع سابق، ص ٢٤٢.

على الآخر.

إذًا هو صراع منطقي متدرج، يكشف عن ملامح الشخصية الدرامية، فيبرر تصرفاتها من منظور درامي؛ كما أنه المسؤول عن تطور الشخصيات ونموها.

الصراع الصاعد يجسده الكاتب في بداية مسرحية (إشاعة) وظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الأخ والفتاة، الفتاة طالبة في جامعة القاهرة، والأخ قروي ذهب لزيارتها في المدينة:

الأخ : مش حاسة الناس بتقول عنك إيه.

الفتاة : قولي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.

الأخ : بيقولوا أنك بترجعي متأخرة.

الفتاة : ساعات.. الأتوبيس والزحمة.. وإحنا في الشتاء والعتمة بتجي بدري.

الأخ : الناس بترقبك بعيونها.. قالوا إنك بتخرجي من الصبح للمسا.. والبنت في الغربة لوحدها ممكن تعمل اللي على كيفها.

الفتاة : أنا.. وأنا أختك.. لحمك.. ودمك.. كفك.. قدمك.. وعينيك.. يا عيني عليك.. فاكر واحنا صغار... الجنينة والساقية والأشجار.

الأخ : دا كلام أشعار

....

الفتاة: طيب قوم ننام يا أخويا .. والصباح رباح

الأخ: أنا مش فاضي لك .. أبويا قالي أجي أشوفك وأقولك الكلمتين وأرجع .. ولا إن دي كلمة عمك الله يرحمه بانه يسيبك تخلصي الجامعة

ما كانش خلاكي تكملي السنة دي التعليم .. أنا هسافر دلوقتي

الفتاة: تسافر أزاي وأنت تعبان كده؟

الأخ: أنا حر حذرتك من الناس كلامهم .. وقد أعذر من أنذر

الفتاة: برضه بتقول الناس وكلام الناس

الأخ: مفيش دخان من غير نار

الفتاة: الناس اللي بتكدب.. بتكدب لأنهم لما مات عمك حبوا يرفعوا الثمن وينتقموا منه بكلام عني.. ويوقعوا بيني وبينك.. بكدبة إشاعة.(١)

يبرز الحوار الدرامي السابق صراعًا دراميًا بين الفتاة والمجتمع التي تعيش فيه، هذا الصراع أنتج قضية مهمة يسلط الكاتب الضوء عليها ألا وهي قضية (الإشاعة).

ومن خلال هذا الصراع وضح الكاتب عادات وتقاليد القرية، فالأخ مدرك تمامًا خطورة الكلام المتداول على الفتاة وأنها قضية شرف لن يسمح بها حتى لو تخلت عن التعليم، والفتاة قروية الأصل والمنشأ تعلم تمامًا أيديولوجية المجتمع التي تعيش فيه (المدينة).

وفي صراع الفتاة مع المجتمع يظهر الكاتب صراعًا موازيًا آخر لهذا الصراع حتى يساعد في تطوره، فالأستاذ الجامعي (مصباح الزمان) يمثل نموذجَ المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته إذ يعمل على بث الوعي بين صفوف الشباب؛ لكن يواجه عقبات عدة:

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية إشاعة، ص ٦/٥.

مصباح الزمان: يعنى إيه طلبة وطالبات .. يعني إيه طلاب .. يعني إيه مهندسين بكرة وعلماء بكرة .. وفكرة التغيير يعني قوة التنوير والتبصير يعنـي أنـتم الباحثين عن الحقيقة والشاهدين على الغلط اللي فينا فمتبقوش زينا مع إنكم مننا يعني تبقوا حلم المستقبل اللي يبقى حقيقة .. حتى لو غمينا عيونكم فتحوها وافتحوا لينا الطريق .. لما المجتمع يبقى فيه قاعدة فقيرة والقمة غنية والطبقة الوسطى تختفى يبقى المجتمع البناء فيه مش سليم لأن الطبقة الوسطى بتحمس المجتمع من أي انهيار زي عمارة لها سطح ولها قاعدة والدورين اللي في النص هدينهم يبقى أي ريح أي هزة تقع العمارة .. يعني ينهار المجتمع .. ودي مسئولية مين .. مسئولية مين .. مسئولية مين؟!

(يدخل رجل مهم في زي محترم .. وحوله رجال غامضون)

(يفزع الطلبة يخرجون .. يضربونهم وتجري الفتاة .. يقف مصباح الزمان أمامه)

الرجل المهم: إيه يا مصباح الزمان .. أنت عايز تحرض الولاد .. الولاد بتحب ديسكو .. والأغاني البرتقالي وسندوتشات الهمبورجر

مصباح الزمان: دول إيدين بكرة .. عنين بكرة

الرجل المهم: ده كلام شعر .. إحنا إمبارح والنهاردة وبكرة

مصباح الزمان: لا يمكن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود.(١)

ومن خلال هذا الحوار يتجلى طرفا الصراع، الطرف الأول يمثله مصباح

---

١) المصدر السابق، ص ٨/٧.

الزمان ومن اسمه يدلنا على النور وهو رجل محب لوطنه ورسالته السامية مؤمن بأفكاره في تغير المجتمع يأمل بإخراج جيل واعٍ مدرك تاريخه جيدًا محب للقيم والمبادئ لا يهتم بالمادة بقدر اهتمامه بالقيمة. والطرف الثاني يمثله (رجل مهم) وهو الصورة النقيضة لمصباح الزمان إذ إنه رجل يسعى دائمًا لتحطيم أفكار ورؤى الطرف الأول بكلّ السبل، وهو صراع من وجهة نظر الباحثة صراع أفكار، فكل منهما يريد إثبات صحة أفكاره وقناعاته وللآسف الشديد القطيع دائمًا يرضخ للمجتمع السلبي يسعى إلى خلق مواطن أخرس، مشلول التفكير.

إذ يصعد الصراع تدريجيًا، فلما كان مصباح الزمان والفتاة مؤمنين بمبادئهما وطموحاتهما في إعادة كتابة التاريخ من جديد ومحاربة كل من يقف ضد المبادئ والقيم النبيلة، قام بعض الأفراد الموالين للسلطة السياسية، والذين مثلهم كل من الصحفي أبو الكلام والأستاذ فهمان بنشر الإشاعات حولهما للإطاحة بمكانتهما والنيل من سمعتهما.

وقد كان لهذه الإشاعات بالغ الأثر في أفراد عائلة الفتاة، تمثل ذلك الأثر في الصراع بينها وبين خطيبها، وبينها وبين أخيها وأبيها وأمها وجيرانها، ويظهر الصراع بينها وبين خطيبها في الحوار الآتي:

ابن العم : بيقولوا إنك مصاحبة واحدة اسمها بهية.

الفتاة : أيوه دي زميلتي في الكلية.

ابن العم : ولها أخ اسمه يونس.

الفتاة : ماشفتوهوش.. لا افتكرت أنا شفت صورته مع بهية.

ابن العم : اعترفي.

الفتاة : بأية.

ابن العم : بأنك تعرفيه.

الفتاة : قالوا إني أعرفه.

ابن العم : أيوه وبتحبيه (١)

ثم يتطور الصراع حيث يطلب ابن العم من خطيبته مقاطعة علاقتها بزميلتها، وبعد طول الحديث تقرر الفتاة التضحية بالصداقة في سبيل الحفاظ على خطيبها الذي يمثل حلم الغد بالنسبة إليها.

ومن هنا فإن مظاهر الصراع تنوعت في مسرحية "إشاعة"، فهناك صراع نفسي تعانيه بعض شخصيات المسرحية، بدءًا من الفتاة التي عانت الويلات من جراء ما قيل عنها من إشاعات، فرغم أنها نموذج للمرأة الواعية المتشبثة بمبادئها المؤمنة بقضية أمتها، فإن ضغوطات أفراد المجتمع كادت تفقدها الثقة في نفسها وتتخلى عن مبادئها من ذلك ما يعبِّر عنه الحوار الآتي:

الفتاة: ممكن اسأل حضرتك سؤال أيه فايدة البحوث لما ترتمي في الأدراج وأعلى الرفوف ولا تتسجن في كتاب ضرير ما يتقراش .. إيه فايدة القصيدة والجريدة... والعلم والحلم لحظة انهيار وطن.

مصباح الزمان: الكلام دا يأس ما حبهوش .. ما علمتهوش لكم .. ما عرفتهوش في حياتي أنت أكيد قابلتي الدكتور عصر الزمان عارف إنك قابلتيه وعارف اللي ماتعرفهوش عنه .. دا أخوه الصحفي أبو الكلام

---

١) المصدر السابق، ص ١٢.

وابن عمه سابق أوانه المحافظ اللي باع بعض الآثار والأسرار وهرب مليار دولار وحفظهم في خزانة سويسرا في رقم سري .. يبقى جده الكبير اللي خان أخناتون ويبقى عمه اللي خان عرابي.

الفتاة: تفتكر إيه معنى الوطن لما يبقى الإنسان مالهوش تمن.

مصباح الزمان: ... مفيش حد بيحب بلده يستنى التمن واللي خانوا ياما واللي باعوا ياما.

يمثل الدكتور مصباح الزمان نموذجَ الخير في مقابل الشر الذي عكسته بعض شخصيات المسرحية من أمثال الرجل المهم والأستاذ فهمان وغيرهما.

هناك إذن صراع بين الخير المتمثل في الإيمان بالقضايا الإنسانية كما عكستها شخصية الدكتور مصباح الزمان وشخصية الفتاة، والشر المتمثل في التسلط والتجبر والوقوف ضد الحق، وقد عكسته مجموعة من الشخصيات من أمثال الرجل المهم وغيره، وهناك صراع آخر طالما تكرر في أعمال السيد حافظ، إنه الصراع بين المدينة والقرية.

وصراع الخير والشر الذي تعرض له السيد حافظ في نصه المسرحي "إشاعة" من وجهة نظر الباحثة هو صراع دائري، لا ينتهي، تصبح فيه القضية مفتوحة، فهو صراع حياتي منطقي يمثل حقيقة الوجود البشري، فيؤكد على أن الحياة مستمرة، ومازالت تطرح فيها الأسئلة نفسها، فهو يدور في حلقة دائرية، يشارك الكاتب من خلاله متلقيه عن طريق ترك الأسئلة مطروحة في عقله دون أن يختمها ليكملها هو بنفسه أو يتركها مفتوحة بوصفها قضايا وجودية.

ويصل الصراع إلى ذروته في نهاية المسرحية فما إن يأتي هذا الخطيب للاعتراف لخطيبته بخطئه وبأنها شريفة حتى تعلو الإشاعة فوق الحق، إذ تدبر مكيدة أخرى تتمثل في اتهام الفتاة بإنجاب طفل، حيث نسمع في آخر المسرحية صوت طفل يبكي فتنتهي المسرحية بطلقات نارية.

ومن مسرحية (إشاعة) تنتقل الباحثة إلى مسرحية (ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله) الذي جاء الصراع فيها متدرجًا حتى وصل إلى مرحلة الذروة (النهاية الحادة)، وهي مسرحية تراثية من الدرجة الأولى تتناول شخصية تراثية لها دورها الحيوي في التاريخ الفاطمي.

بدأ الصراع في الفصل الأول من المسرحية، من يتولى الوصاية على عرش الحام القاصر الذي تولى الملك وعمره أحد عشر عامًا.

العزيز: الموت حق وأوصيك بابني يا برجوان (يموت)

برجوان: إن الله وإن إليه راجعون.

(يحمل التاج ويتجه ناحية الجميزة)

انزل يا أمير.

الحاكم طفلًا: لا أستطيع النزول .. إني أرى القاهرة من هنا.

برجوان: انزل الله معنا ومعك.

الحاكم طفلًا: (ينزل وهو خائف) ماذا حدث؟

برجوان: (يضع العمامة على رأسه) السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته.. أيها الناس مات الأمير العزيز عاش الأمير الحاكم بأمر الله.

(إظلام .. يظهر ثلاثة رجال) (ابن سعيد والناصري يمثلان مع

الشخصيات)
برجوان: (بقعة ضوء) أنا برجوان الصقلبي خادم وكبير خزائن العزيز عهد إليَّ بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله.
محمد بن نعمان: أنا محمد ابن النعمان قاضي القضاة عهد إليَّ بالقضاء والوصاية منذ أيام العزيز رحمة الله عليه.
برجوان: أنا الذي عهد بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله يدعونني أبا الفتوح.. والملقب بالأستاذ اصطفاني العزيز بالله ووﻻني إمارة القصر وعهد إليَّ بمهام الأمور .. وأنا ذو ثقل وثقة عظيمة عنده رحمه الله.
الحسن بن عمار: أنا الحسن بن عمار الكتامي زعيم كتامة أقوى القبائل المغربية وعماد الدولة الفاطمية وعهد إليَّ بالوصاية أما هذا برجوان صقلبي .. صقلبي وليس بعربي .. وهو خصي خصي من الخصيان .. لذلك كان له ثقة كبيرة عند العزيز لأنه لا ينظر للنساء إنني أمين الدولة .. أخذت حجرتي بجوار الحاكم وأجلسه بجواري فهو طفل ذكي وأنا عهد إليَّ بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله.(١)
وبين بداية الفصل ونهايته، تتوالى الأحداث والقضايا الكثيرة التي عرفتها المسرحية، فتتصاعد الدراما ليحتدم الصراع بين الحاكم والتجار، وقواد الجيش خاصة بعد نزول الحاكم إلى شارع القاهرة، وإقامة ديوان المظالم، ليقع أكبر الضرر على أصحاب المصالح

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة، الحاكم بأمر الله، ص ١١/١٢.

الاقتصادية والعسكرية، فيرسمون خطتهم للتخلص من الحاكم بأمر الله وإصلاحاته.

وبذلك تخلص الباحثة إلى أن كل من حاول أن ينشد العدل والمساواة على مر التاريخ سواء في الماضي أو الحاضر، فسيكون مصيره حتمًا الضياع والمعاناة.

وقد حاول "السيد حافظ" أن يختم الفصل الأول بانتصار جزئي لبطل المسرحية حيث استطاع أن يحقق جزءًا من إصلاحاته من خلال عزمه وإصراره على الحفاظ على شعبه ومدينته الجميلة بالرغم من محاولة تثنيه عن ذلك.

الحاكم: بتعجنوا العيش برجليكم.

شهبندر التجار: (يضحك) من زمان يا مولاي .. من زمان من أربع تلاف سنة من أيام هيرودوت أبو التاريخ ما جه زارنا وإحنا بنعمل العيش في مصر برجلينا.

الحاكم: دا كلام فارغ .. يعجن العيش من الآن بالأيدين ممنوع استخدام الرجلين.. ونصدر مرسوم في الحال.

شهبندر التجار: سامعين .. مولانا الحاكم قال إيه العيش يعجن بالأيدين مش بالرجلين.

التجار: حاضر.. حاضر.

الحاكم : كل قمح مصر ينقل الآن على حمير إلى دور مخصصة يعرفها مسعود ورجال القضاء ومن يسلم إردبًا من القمح يأخذ إيصال أمانة ونثمن له قدره وعلى كل صاحب دار وعيال أن يتسلم كل ما يحتاج إليه

وما يكفيه.. حكمنا بينكم بالعدل وإن عدتم يا تجار مصر عدنا.
شهبندر التجار: والتجار يا مولاي حتحاسبهم أزاي؟
الحاكم: سنحدد لكل تاجر قيمة ربحه المعقول.. يا تجار مصر إن مصر لا تجوع إلا إذا نام العدل فيها وضاجع التجار شرفها.
(يخرج)
شهبندر التجار: مخبول.. نعجن العيش بالأيدين مجنون.. القمح خده مننا.. لابد يا تجار أن نقتله أو ندبحه.. لابد من حل.[1]
يتركز الصراع في الفصل الثاني بين "الحاكم بأمر الله وأخته "ست الملك" كرمز للعقل المبدر والرأس المفكر يستند إليه الحاكم من أجل تدبير شؤون الأمة، إلا أنها تتحول في هذا الفصل، لنجدها تقف في الطرف النقيض منه، لتتحالف ضده مع أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية، حيث ضاقت ذرعًا بإصلاحاته التي ستؤدي بهم إلى الهاوية.
وبالرغم من تعدد الصراعات داخل المسرحية إلا أن الصراع الغالب من البداية وحتى النهاية هو صراع الحاكم وحاشيته الفاسدة.
وتعد المسرحية نموذجًا لتكامل العناصر والوحدات الدرامية وتجسيدًا لحبكة مسرحية متجانسة الأحداث والوقائع، إنها تجربة جادة ومعالجة فريدة من نوعها تختلف شكلاً ومضمونًا عما كتبه العديد من الكتاب والمؤلفين حول هذه الفترة التاريخية.

---

١) المصدر السابق، ص ٦٧.

لقد استطاع السيد حافظ أن ينقل المتلقي عبر تجربته إلى عالم خال من الشوائب، عالم العدل والمساواة، وأن يرسم صورة من المثالية في شخصية الحاكم بأمر الله.

المبحث الثانى

فضاء الشخصية المسرحية

تعد الشخصية المسرحية الركيزة الجوهرية المهمة في النص المسرحي؛ لكونها الأداة التي تعبِّر عن رؤى الكاتب والمنطلق الخاص بالمؤلف، فمن خلالها يُعري الواقع ويكشف عن ملامحه وسماته بواسطة الأدوات الفنية الأخرى؛ لكن الشخصية تعد أهم مكونات العمل المسرحي؛ لكونها صانعة الأحداث وحاملة الصراع وكاشفة الحوار؛ لذلك اهتم المسرح بها تركيبًا وبناءً وتطورًا.

تُعرَّف لغةً بأنها لفظة مشتقة من مادة (شَخَصَ) فكل شخص رأيت جسمه فقد رأيت شخصه والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات[١] ومن خلال هذا التعريف يلحظ أنها تنحصر في الصفات الشكلية الجسمانية.

ومن الناحية الاصطلاحية تجده الباحثة" من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدًا دقيقا[٢]؛ لأن هذا المصطلح شائع ومتداول بين علوم وطبقات مجتمعية عديدة، فاختلف تعريف المصطلح تبعًا للطبقة التي ينتمي إليها، "فالشخص كائن من ابتكار الخيال ويكون له دور أو فعل في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة

---

١)ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العيدي دار إحياء التراث العربي، ط ٧، ج ٧، ص ٢٨٠.

٢) صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع - قسطنطينية، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٧ ص ٢٧٦.

والرواية والمسرح، والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية وغيرها"[١].

لذلك الشخصية تلعب دورًا مهمًا في الفن المسرحي؛ لأنها "الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير لذلك اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة".(٢)

ومن هنا فإن الشخصيات" في أي فن أدبي (مسرح، رواية، قصة) هي محاكاة للواقع في تصرفاتها، فالشخصيات في الفن الأدبي هي أقنعة رمزية[٣] إذ إن الشخصيات تلعب دورًا حيويًا داخل النص الأدبي فمن خلالها يستطيع الكاتب أن يبلورها حيثما شاء؛ لتدلل على رؤية الكاتب ووجهة نظره في القضية المطروحة؛ لأنها في الحقيقة شخصيات على ورق ناتجة من مخيلة المؤلف، تتحرك في المسرحية وفق منظور الكاتب في الواقع.

فالشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها فنجعل منها كائنًا حيًا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، وهو على حد تعبير الدكتور "غالي شكري" كائن حي

---

١) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٢٦٩.
٢) صالح لمباركيه ، المسرح في الجزائر، ص ٢٧٧.
٣) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح: سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١- ٢٠١٤، ص ٨٦.

في حالة فعل.(١)

وتعرَّف الشخصيةُ (Dramatis personae /character) في فن الدِّراما المسرحيةبأنَّها "الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدِّرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين.

وقد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضًا رمز مجسد يلعب دورًا في المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك.

فالشخصية إذً ا هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية".(٢)

فلكي تحقق الشخصية سمتها البارزة في المسرحية (يجب أن تستوفي المقومات الثلاث لبناء الشخصية، فلا يوجد بناء لهذه الشخصية إلا بهذه المقومات، وتسمى هذه المقومات بمصطلح أبعاد الشخصية.

وأول هذه المقومات الثلاث، الكيان (المادي/العضوي) وهو المتصل بتركيب جسم هذا الشخص من سن ولون شعر وطول ووزن ومظهر وعيوب ووراثة.

وثاني هذه المقومات الثلاث، الكيان الاجتماعي ويختص بصفات الشخصية من الناحية البيئية والعلاقات الاجتماعية والوضع الاقتصادي

---

١)عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط ١، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٣٠.

٢) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٣١٠، ص ١٥٥.

والطبقي، وآخر هذه المقومات الثلاث، الكيان النفسي، فهو نتاج للبُعدين السابقين، ويختص بالصفات الشخصية من الناحية النفسية؛ منها معاييره الأخلاقية وأطماعه ومزاجه وعُقده النفسية وطبعه وميوله في الحياة وسجاياه وتفكيره.

فهذا هو الهيكل العظمي للشخصية الذي لا بد من الإحاطة به إحاطة واسعة والذي يجب أن يقيم بناءه عليه)(١).

إن هذه الأبعاد هي الأساس البناء الفني للشخصية، وعلى المبدع مراعاة هذه الجوانب وتقديرها، ويعود هذا الاهتمام إلى مدى وجود الشخصية داخل النص وتحركها وفق العلاقات التي تربطها بين الشخصيات الأخرى، فهناك شخصيات بسيطة وأخرى معقدة وينظر لكل شخصية بصفاتها الذاتية الفردية، وإن رسم أي شخصية يعتمد أساسًا على فهم هذه الشخصية، وقدرتها على أداء وظيفتها في ظروف محددة ومعينة.

إذًا الشخصية داخل النص المسرحي تكتسب قدرتها الفنية العميقة من خلال ارتباطها بالذات الإنسانية، فهي تعبِّر في المقام الأول عن نماذج إنسانية واقعية متعددة، استوحى الكاتب منها ما ارتأه لخدمة فكره وأيديولوجيته، فاستلهم ملامحها من محيطها الخارجي وأضفى عليها بعض الملامح التي يسلط من خلالها الضوء على بعض الجوانب الخفية في الشخصية؛ لغرض درامي مرتبط ارتباطًا كليًّا في معظم الأحيان

١) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط ٦، ٢٠٠٥ م، ص ٥٧٢، ٥٧٣.

بوجهته الدرامية التي يسعى بواسطتها إلى إفراز تجربته المسرحية وما ترنو إليه من قضايا ذاتية وأخرى مجتمعة.

وما سبق ذكره تستطيع الباحثة القول: إن الشخصية في المسرح ما هي إلا أداة يستدعيها المؤلف في إبداعاته الفنية؛ ليطرح من خلالها قضية معينة أو يعبر عن آراء أو أفكار شغلت ذهنه، فيجعل منها إنسانًا حقيقيًّا له إثارة في العمل الإبداعي، وذلك عن طريق الخيال.

لقد تعددت أنماط الشخصية داخل النص المسرحي؛ فمنها الشخصية المحورية/ الرئيسة والشخصية الثانوية/الفرعية والشخصية النمطية:

١) الشخصية المحورية:

من المعروف أن بدون الشخصية المحورية لا يمكن أن يقوم النص المسرحي؛ لأن الشخصية المحورية هي العمود الفقري للنص والمسؤولة عن تحريك الخط الدرامي إلى الأمام.

فالشخصية المحورية هي باختصار البطل الأول التي تدور حوله الأحداث، ويجعله الكاتب حاملًا للصراع، "وقد جاء في معجم وبستر: إن البطل الأول ـ أو البرتاجونست (Protagonist) هو الشخص الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية..".[1]

ويلحظ في مسرح السيد حافظ استدعائه للشخصية المحورية، فقد اعتمد على شخصية الفلاح بوصفه رمز لطبقة كبيرة من طبقات المجتمع آنذاك، فعكس أبعادًا إنسانية ناتجة عن تمردها ورفضها للواقع

) لا يوس إيجري: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢١٢.

المعيش باحثة عن الحرية وهذا يضفي على النص المسرحي وعناصر البناء الدرامي مساحة واسعة تنأى عن الحدود الضيقة له.

كما أن السيد حافظ استطاع رسم شخصياته بمهارة وثبات لافت للنظر وأبدع في وصف شخصياته وتجسيدها على الورق، مما يخيل للقارئ أنها هي نفسها في الواقع؛ ليبين رؤيته بصورة طبيعية واقعية غير مفتعلة، وسوف نكتشف ذلك عند وقوف الباحثة على مسرحية (الفلاح عبد المطيع).

وشخصية الفلاح عبد المطيع شخصية مصرية أصيلة، جاءت ملامحها وسماتها الشخصية حقيقية وواقعية، فقد وصفه بأنه فلاح بسيط ضاقت به دنياه من جميع الجهات: من ناحية السلطة التي تُضيِّق على أفعاله وتتحكم حتى في ملابسه البسيطة، ومن جهة زوجته محدودة الفكر والمشاعر وأيضًا من ناحية الزحام الذي التف حوله من عشرة أبناء.

" الراوي: فلاح فقير، أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوى العالم ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل ....". (١) وهنا يحاول الكاتب عمل مزج ما بين قوة الرجل الجسدية وضعفه المتمثل في قلة حيلته وبطش السلطة.

ومن الوهلة الأولى عند النظر بتمعن في اسم الشخصية (عبد المطيع) يلحظ أنه جاء متماشيًا مع شخصية البطل الراضخة المستسلمة لأوامر السلطة العمياء الظالمة فهذا المسمى لم يأت اعتباطًا؛ بل جاء من أجل

---

١) حكاية الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ١.

غاية درامية تناسب مضمون ومغزى النص المسرحي.
عبد المطيع على الرغم من إنه جاء عبدًا مطيعًا للسلطة ولأوامرها إلا أنه قد نال نصيبه الوافر من الظلم؛ وكأن الكاتب يحاول أن يظهر للمتلقي أنه على الرغم من وجوده في عصر الظلم والاضطهاد وإظهار طاعته للسلطة وبطشها واستسلامه لها، ستنالك يد الظالمين فلا تستسلم.
وفلاح آخر في قضية ظلم أخرى وأوجاع أخرى واضطهاد من نوع آخر وهو أن يضطر الإنسان لمواكبة الانحلال؛ لأن طريق الاستقامة لا تجلب سوى الألم، يختار السيد حافظ اسمًا آخر (فاضل عبدالسميع) ولعل الكاتب يبدع في اختيار الأسماء، فاضل كان جنديًا في سلاح المتفجرات ثم عمل في فندق خمس نجوم وسط ما يدعون أنهم الأشراف أو الأعيان.
فاضل عبدالسميع السن ٢٩ سنة قوي البنية ذات ملامح سمراء، عامل سويتش في فندق خمس نجوم، متزوج من شهرين من طماطم، نقي، فطري، بسيط بساطة الماء والهواء، عاشق للناس وكل من حوله، هدفه إيجاد مسكن بجانب الفندق الذي يعمل فيه، غرفة وصالة فقط.
ليس من محض الصدفة أن يختار السيد حافظ الفلاح كشخصية رئيسة في معظم مسرحياته؛ بل اختارها بوعي تام؛ ليناقش قضايا مهمة ومخصصة لهذه الطبقة المهضومة؛ لأن القضية الرئيسة التي يسعى إليها السيد حافظ (الإنسان) فما بالك بالفلاح !!

ولعله يناقش قضايا التعليم في القرى، ومحدودية الدخل، ومدى تأثيرها على المجتمع البسيط (الأسرة)، جاءت الشخصيات في هذا النص محملة بالأحداث الواقعية المزدحمة التي تبرز الحقيقة المزيفة لصور الظلم الطبقي والسلطوي.

حاول السيد حافظ رسم صورة أخرى من صور الظلم والقمع وهي أن العيشة الكريمة لن تأتِ بالأوسمة أو الاستقامة أو فعل المعروف أو حب الوطن أو الأخلاق؛ لكنها تأتي بهؤلاء المزيفين الذين يملئون صالات الرقص وبارات الخمور، الذين يمشون على الأموال من كثرتها، هؤلاء الفاسدون الذين يهتمون بالزيف والنفاق والزور.

وإذا انتقلت الباحثة لشخصية أخرى مثل شخصية (إبراهيم) العائد من السجن في مسرحية (من الذي يدق الباب) التي تنتمي إلى طبقة أعلى مرتبة من طبقات الشخصيات الرئيسة التي ذكرتها الباحثة آنفًا تجد أنها نالت المعاناة نفسها والاضطهاد.

هذه الشخصية الرئيسة أضاعت نصف عمرها بين جدران السجون وعتمته نتيجة تصديه للظلم ووقوفه في مواجهة الاضطهاد، عاد بعد مرور خمسة وعشرين عامًا إلى منزله؛ ليجد زوجته ومحبوبته قد حولها الزمن إلى شخص آخر، شخص خائن، ملت الانتظار وأدخلت رجل آخر أصغر منها سنًا بعد غياب زوجها، ولا نستطيع إلقاء اللوم عليها، فهي لا تعلم عنه شيئًا حيًا كان أم ميتًا، عانت الوحدة كثيرًا عانت الانتظار.

فاضطهاد المجتمع وظلمه أدى إلى ظهور الاغتراب النفسي للشخصيات

داخل النص؛ وكأن هذا المجتمع لم يرحم أفراده.
ثم ينتقل الكاتب لشخصية رئيسة أخرى ذات ملامح وسمات مختلفة عن باقي الشخصيات، ويظهر ذلك في مسرحية الميراث، والشخصية الرئيسة هنا ليست فرد ولكنها فردين "زوجين كبار السن" أبوين لم يخونا بعضهم بعضا ظلت هذه الزوجة المخلصة طيبة الأصل بجانب زوجها الكبير المسن حتى خانته صحته وخانه عمره، وجسدت الشخصية الرئيسة في النص صراع اجتماعي وهو صراع الآباء كبار السن الضعفاء مع الأبناء العائقين لوالديهم.
أولادهما الذين غرتهم الدنيا بمتاعبها وسرحت بهم، وظنوا أنها لن تدور ولن يمر العمر بهما ولن تخون الصحة.
كما استخدم أيضًا في مسرحية (ليلة فتح صقلية) الشخصية الرئيسة وهي شخصية (فيمي) أحد أشراف صقلية، تاجر، وفيكتور صاحب فيمي وهو أيضًا يعمل بالتاجرة.
في هذه المسرحية جاءت الشخصيات محملة بالأحداث الواقعية، حيث إنها حملت صور الاضطهاد المسيحي في هذا العصر واستخدام الدين كقناع من أجل الرغبات والشهوات والأهواء، كما بيَّنت قدرة الإنسان على نشر الإسلام بالترغيب لا الترهيب.
وظهر ذلك من خلال اعتماد الكاتب على عدة شخصيات لعبت دورها الدرامي داخل النص لتبيّن التيمات السابقة، فذكر الإمبراطور ميخائيل، الإمبراطور البيزنطي الظالم الذي خاف من الثورة ووقف بجانب الظلم.
وشخصية جورج، والد إيزابيل التاجر، وهو شخصية متعجرفة لا تهتم

سوى بمصلحتها، قرر دخول ابنته الدير؛ لكي لا تتزوج (فيمي)؛ لأنه يكبرها في العمر.
وشخصية أسد بن الفرات التي استطاعت أن تظهر ذكاء القائد وقوته رغم مرضه وكبر سنه؛ لكنه دؤوب في نشر أخلاق الدين، جعلت فيمي يدخل الإسلام مرغمًا لا عنوة من خلال موقفه النبيل تجاه.
وهنا من خلال تنوع الشخصيات استطاع الكاتب بذكائه الحاد الانتقال من خلالها إلى تسليط الضوء على الحكام الذين يخافون على الكرسي واستخدام الدين بوصفه قناع في تمرير مصالحهم الشخصية، وذكاء القائد الإسلامي في ترغيب الناس في الدخول في الإسلام.
كما أن السيد حافظ صور ست الملك بوصفها شخصية محورية داخل النص على أنها ست مدركة أمور السياسة، كانت تسير على وتيرة واحدة بوعي ودراية وتأن ومتتابعة دقيقة لسير الأحداث وتطورها داخل القصر وخارجه؛ لأنها فهمت لعبة السياسة وفهمت قوانينها فأتقنت أدواتها بكل الوسائل، وبهذه الطريقة استطاعت أن تسيطر على محاور السلطة: المحور العسكري (ابن دواس) والمحور الاقتصادي (التجار) والمحور القضائي (قاضي القضاة).
وبعد مقتل الحاكم بأمر الله أظهرت ست الملك الود الزائد لابن دواس شريكها في المؤامرة، وجعلته يثق بها وبعد أن تم لها الأمر أشارت إلى قائد الحرس الخاص بأن ابن دواس هو قاتل سيدهم وأمرت بقتله هو الآخر:
ست الملك: عليك الآن بالذهاب إلى سعيد قائد الجيش الخاص وأخبريه

أن ابن دواس هو الذي أخفى وقتل مولاه الحاكم بأمر الله".[1]
ومن خلال هذا النص المسرحي استطاع الكاتب إلقاء الضوء على شخصية تاريخية لها دورها البارز في التاريخ الفاطمي، وأضفى عليها سماتها الأصلية التي ذكرت في التاريخ.
وإذا انتقلت الباحث إلى مسرحية إشاعة تجدها تحمل شخصيات محورية مهمة في النص أثرت بشكل ملحوظ في الدراما، فمنها: شخصية الأستاذ مصباح الزمان، والفتاة، وتعكس هذه الشخصيات جانب الوعي في المجتمع، فمصباح الزمان، كما يدل ذلك اسمه يرمز إلى النور، إذ يعمل على بث الوعي بين صفوف الشباب كما أنه يمثل نموذج المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته وكأن السيد حافظ من خلال هذه المسرحية " يتقدم ضمنيًّا مشروعًا تاريخيًّا ينتظر المثقفين عمومًا والمهتمين بالتاريخ -خاصة- بإعادة كتابة التاريخ.
فإعادة الكتابة ستظهر مجموعة من الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - في غالب الأحيان- يحملون أقنعة تخفي وجوههم الحقيقية.
وجاءت شخصية (الفتاة) في هذه المسرحية كشخصية محورية ناقش الكاتب من خلالها قضية اغتراب الفتيات والإشاعات التي تدور حول المغتربات، وتناول قضية صعوبة تعليم الفتيات في الريف.

---

١) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله، مصدر سابق، ص ١٢٣.

٢) **الشخصية الثانوية:**

هي شخصيات أقل تأثيرًا في المسرحية مقارنة بنظيراتها المحورية، فهي شخصيات أحادية التكوين، أي إن كاتب المسرح يركز على إبراز جانب واحد فيها ودائمًا تقوم بدور الشخصية المساعدة للشخصية الرئيسة من خلال إبراز سماتها وملامحها الفنية.

ومن هذا النمط من الشخصيات نلاحظه في مسرحية امرأتان " للسيد حافظ " التي تتكون من فصل واحد، ومن عدد محدود من الشخصيات أبرزها وأهمها على وجه الخصوص: شخصية (سنية)، شخصية (هدى) وتضاف إليهما شخصية (سليمان ومصطفى) وهي أقل بروزًا منهما، بالإضافة إلى بعض الشخصيات التي أشار إليها الكاتب دون حركة أو تطور منها شخصية شريفة أبو العلا المنزلاوي، صديقة هدى، وكل شخصية من هذه الشخصيات لها دلالتها التي أراد المؤلف إيصالها إلى القارئ.

وعند النظر في عنوان المسرحية، يستوقف القارئ عنوانها، لماذا قال امرأتان ولم يقل رجلان؟ من وجهة نظر الباحثة أن الكاتب أراد من خلال هذه الفئة أن يبرز نفسيتها والوقوف على قضايا نفسية وأخرى اجتماعية متعلقة بها، فبدون شك المرأة مخلوق ضعيف مهما تظاهرت بالقوة، ومهما توصلت إلى أن تكون في مركز قوة، فطبيعتها التي فطرت عليها هي جنوحها الكبير إلى العاطفة وتميزها بالرقة اللامتناهية، والهشاشة التي تصل إلى حد الانكسار مع أول صدمة.

ولعل شخصية (سنية) تعكس للقارئ ذلك بصدق؛ بل إنها صورة لآلاف

الفتيات اللائي لم يسعفهن الحظ في بناء أسرة؛ فقد انكسرت أحلامها على عتبة باب الخطوبة التي لم تتم، وانكمشت على نفسها وانطوت بعد توالي المآسي عليها، ولم تعد تثق بأي شخص، وتسعى جاهدة إلى نقل أحاسيسها إلى من حولها، وأن تقنع أختها (هدى) بأفكارها.

إن(سنية) تحاول أن تمسح الحقيقة المرّة والفرحة التي لم تكتمل من ذاكرتها، ولكن (هدى) تواجهها بالحقيقة وتعيدها إلى عالم الواقع، داعية إياها ضمنيًا إلى التخلص من تلك النظرة السوداوية التي تلف حياتها بأكملها ولكن دون جدوى.

سنية: أنا أختك الكبيرة وافهم الناس أحسن منك.

هدى: أوعي تكوني لسه شايلة من أخوها.

سنية: أخوها...أخوها دا يطلع مين...

هدى: عندك.. ما تغلطيش...لأن دا في يوم من الأيام كان هيبقى جوزك.

سنية: أنا رفضته.

هدى: هو ما جاش يوم الخطوبة وأنا فاكره.

سنية: أصلا أنا كنت رفضاه.

هدى: لأ.. أنتي كنت مستنياه ولبستي الفستان الأزرق وحطيتي الوردة البيضا ورحتي الكوافير بالأمارة وفاكره .. بالأمارة كعب الجزمة العالي انكسر ليلتها... اتشأمتي.

سنية: دي تفاصيل من خيالك أنا ما كنش عندي فستان أزرق ولا وردة

بيضا ولا..»[1].

وهنا الكاتب من خلال الحوار السابق يبرز ملامح الشخصية من خلال فضاء درامي متخيل، فيلقي الضوء على الحالة النفسية السيئة التي تعرضت لها سنية من خزلان وخيبة أمل، وفي المقابل يعرض ملامح أختها هدى التي تتعارض ضمنيًا مع ملامح أختها سنية، فهي دائمًا تحاول جاهدة تغير ملامحها وفكرها غير متزن.

إذًا شخصية (سنية) تلازمها صفة التشاؤم نتيجة ما مرت به في حياتها فسيطرت على أفكارها وتصرفاتها، وتحاول بثها في روح أختها (هدى) الرافضة لهذه السلبية الممتنعة باستغلال فكرها وإيجابيتها للحياة رغم المنشأ الاجتماعي الواحد.

ويعلق (محمد زعتيري) على هذا الحوار فيقول: " إنها مثلث جيل النكسة العربية التي حدثت في مصر عام ١٩٦٧ وما خلقته من إحباط للشعب بعد كل التضحيات التي قدمها لهذا تولد عنده نوع من الكآبة، وقد صورها الكاتب في لوحة سينمائية رائعة وتمثلت في الحوار الذي سردته "هدى" على لسانها يوم خطبة سنية.

وبهذا فهو قصد "بسنية جيل "عبدالناصر" الطامح للنصر على الصهاينة والفستان الأزرق لون الأمل والحب والهدوء والصفاء، أما الحذاء والكعب العالي فيرمز إلى الشعب المتطلع لكل أخبار الحرب، وانكسار الكعب يرمز إلى خيبة الأمل الكبيرة للمصريين بعدم سماع

---

١) مدونة السيد حافظ الإلكترونية، مسرحية امرأتان، ص ٦/٥.

الأخبار السارة وضياع الحكم والنصر.

وهدى "الجيل المتفائل" المتشبث بالحياة والمتيقن بالنصر والداعي إلى الخروج من الأزمة وسيرورة الحياة، إعطاء الأمل لإعادة الخوض في غمار الحياة مرة أخرى.

وشخصية مصطفى جاءت بوصفها شخصية انتهازية التي تقتنص الفرصة لقضاء مصالحها والتي تمثل الطبقة الحيادية من الشعب ويظهر ذلك في تقربه من "هدى" عند سماعه بقدوم الخال.

الخال "الحاضر الغائب": هو رمز الحلم الذي طالما راود المصريين؛ لكنه بقي في أذهانهم ولم يتحقق وقد رسم صورة التحضيرات والهتافات الكبيرة لكنها انتهت بخيبة أمل كبيرة.

وتوظيفه لأمريكا بالذات فهي التي أسهمت في تحطيم حلم المصريين رغم انخداع الكثير من الدول العربية بما أنها هي التي تمثل العدالة وتضمن الحقوق لها وهو ما فسر سفر الخال إليها باحثًا عن حلمه.

والعم سليمان يتمثل في ابن الوطن المؤمن بالنصر مهما طال، وقد أشار الكاتب إلى عمره وربطه بتلك الفترة التي كان فيها النصر وهي فترة السبعينات في قوله "عم سليمان رجل في السبعينات"، وقد وظف حفل زفاف ابنه باحتفال الجيل الجديد بمصر بعد العبور ١٩٧٣.(١)

ومن خلال ملامح الشخصيات داخل النص أبرزت صراعًا نفسيًا، ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بين هدى وسنية:

---

١) انظر: محمد زعيتري، هندسة الحبكة في مسرحية "امرأتان" للسيد حافظ، بنية الفنية الأدبية والمخيال السيكو درامي، ص٦.

هدى: ممكن ندخل ننام.

سنية: ننام.. طول عمرنا بنام.. أخذنا إيه .. الليل مشكلة كل شيء بيختفي.

هدى: أنا عايزه أخرج من سجنك...من إحباطك.. من ظنونك.. من قلقك... من كابوسك ؟..... حتى أنت يا مصطفى طلعت متجوز .. أنت الراجل الوحيد اللي حبيته في حياتي اللي حسيت اني ممكن أعيش معاه تحت سقف واحد وبيت واحد...طلعت متجوز ..مش دي خيبة..

هدى: أنت ليه بتشوهي كل حاجة حلوة؟

سنية: كل حاجة تشوهت من زمان بس أحنا ساعات نحب نجملها ونتفاءل بيها من غير سبب.

هدى: أنت إيه ؟!!

سنية: أختك.

هدى: أنت شريرة.

سنية: مفيش حد خالي من الشر فينا. (١)

ومن خلال ملامح الشخصيات أيضًا داخل النص أبرزت صراعًا اجتماعيًا، فبمجرد انتشار خبر عودة خالهما المليونير من الولايات المتحدة الأمريكية، إلا وتغيرت معاملة الجميع لهما، فهاتفهما الذي ما كان يرن أبدًا، أصبح لا يتوقف عن الرنين من فرط المكالمات للسؤال عن حالهما وعن موعد قدوم خالهما:

---

١) امرأتان، مصدر سابق، ص ٢٦/٢٧/٢٩.

سنية :عجبك كده .. التليفون ما بطلش.
هدى: شفتي أزاي خالك خلى الناس يتصلوا بينا.
سنية: ناس منافقين؟ هدى: ليه؟.
سنية: فاكرين إنه هيحقق أحلامهم.(١)

فبينما تجتهد (سنية) في النأي والابتعاد عن الآخرين تسعى (هدى) إلى الاندماج في المجتمع حتى وإن كانت مدركة لحقيقة كل ما تقوله (سنية):

سنية:.... ساعات أحس انك غبية .
هدى: (وهي منفعلة) أنا مش غبية.. أنا فاهمة كل حاجة.
سنية: فاهمة إيه..؟.
هدى: فاهمة إن مصطفى كان يمثل عليّ انه فرحان.. وفاهمة انه طمعان في فلوس خالي ... فاهمة انه فاكر إن ورايا.. فاكر إننا معانا كنز وانه ممكن يستولي عليه .. فاكر انه يقدر يضحك علينا بشكل الحلو.
سنية: أمال ليه مستمرة معاه عايزه افهم!!؟
هدى: لو ما حلمناش كنا نموت.. كنا ننتحر يا أختي احننا في زمن رديء. (٢)

وعلى أية حال فإن الشخصيات التي استدعاها السيد حافظ في مسرحيته(امرأتان) جاءت من منظور واحد وملامح واحدة حتى نهاية

١) المصدر السابق، ص ١٩/٢٠.
٢) نفسه، ص ٣٣.

المسرحية كما وضحنا سابقًا؛ كما أنها حملت قضايا سيكولوجية ألقى الكاتب الضوء عليها، وهي في النهاية عبارة عن إسقاط فني للمجتمع المصري أثناء حرب النكسة ٦٧ وانتظار حرب الانتصار ٧٣.

وقد جاءت الشخصية الثانوية متمثلة في شخصيات (الرجل المهم-فهمان-الصحفي) في مسرحية إشاعة، هذه الشخصيات الثانوية ارتكز عليها الكاتب في نصه المسرحي ليبرز الاستبداد بكل أنواعه وحب الذات.

فالصحفي أبو الكلام متعدد الأوجه والأقنعة لا يحمل أي مبدأ؛ بل يكتفي بالكلام الفارغ والخطابات الزائفة، إنه رمز لفئة عريضة من الإعلاميين والصحفيين العرب الذين يتقنون حرفة الكذب والثرثرة الكلامية.

وقد استطاع السيد حافظ أن يعبر عن فساد الإعلام من خلال الحوار الذي دار بين الفتاة و الصحفي أبو الكلام، الذي كشف عن ملامح شخصية الصحفي:

الفتاة: أنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها مع كل رئيس كنت قلمه مع الشرق كنت شرقي مع الغرب كنت غربي.. وقلمك هو هو والحبر يتغير مرة أحمر مرة أخضر مرة أصفر .. مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة مرة مع العبيد مرة مع السادة مرة مؤمن مرة كافر .. بس قولي أنت مين.

الصحفي أبو الكلام: ح أريحك وأشرحلك ببساطة (يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة) الصحافة السياسية يا صبية.. لعبة بانية و مختفية.. والقضية ببساطة إزاي تحط على وشك قناع .. شوفي (يرتدي قناع)

دا ملكنا يا جماله هل من التاريخ هلاله من بيت للأشراف من نسب الشجرة المباركة . (يخلع القناع) بص.. هوب شوف .. التاريخ اتغير أهو(يرتدي قناع آخر) الملك دا كان فاسد والثورة هي الحقيقة والشعب هو الشعب.(١)

لعبت الشخصيات الثانوية دورًا مهمًا داخل النص؛ إذ إنها حاولت بشتى الوسائل والإغراءات إقناع مصباح الزمان بالتخلي عن مبادئه، والحوار الآتي يعكس صورة من صور هذه الإغراءات:

الرجل المهم: لما تخد منا بصحيح ممكن نقول عنك، أنك تصلح تبقى وزير، تبقى سفير، مسؤول جامعة.

مصباح الزمان: أزاي يعني

الرجل المهم: كل ما تتعاون معانا تقدر نخدمك أكثر.

الرجل المهم: ما أحنا بلدك شوف سمعان النعمان بقى سفير، شوف صاحبك مشتاق الزمان بقى وكيل وزارة.. أنت الوحيد اللي ما فهمتش وما غيرتش أفكارك.(٢)

إن السيد حافظ يحاول فضح وكشف هذه الشخصيات وتلاعبات السلطة التي تسعى إلى إذلال المواطن وغسل دماغه من الفكر الحر.

ولم يقتصر نمط الشخصيات الثانوية على هذه الشخصيات فقط؛ بل اعتمد الكاتب على شخصيات أخرى لها دورها داخل النص ومنها: الطالب الفاسد والزميل سمعان الزمان، ومشتاق الزمان، جاءت هذه

---

١) مسرحية إشاعة، مصدر سابق، ص ٢٨/٢٩.

٢) المصدر السابق، ص ٩.

الشخصيات بصورة رمزية تلقي الضوء على فئة معينة من الشعب تلهث وراء الماديات و ملذات الحياة بكل أصنافها غير مهتمة بالقيم والمبادئ النبيلة، إنها نموذج الخنوع لمغريات السلطة والاستسلام لتجبرها وتسلطها.

وتضمنت أيضًا شخصيات ثانوية منها: أفراد عائلة الفتاة (الأب والأم وابن العم)، وجاءت هذه الشخصيات لترمز إلى الاضطراب والتردد والحيرة وفقدان الثقة في ابنتهم، وهؤلاء هم السبب الرئيس في إثبات الإشاعة.

وبناء على كل ما سبق ذكره حول الشخصيات الثانوية تجد الباحثة أن هذه الشخصيات جاءت لغرض درامي محدد؛ لتلقي الضوء على فئات المجتمع المصري من أفكار ورؤى سياسية واجتماعية وأخلاقية ودينية.

٣) الشخصية النمطية:

تختلف الشخصية النمطية عن غيرها من الشخصيات الأخرى الرئيسة والثانوية، حيث تتميز بكونها عديمة التطور أثناء الحدث الدرامي، فهي أقل أهمية عن باقي الشخصيات الأخرى حيث إنها "تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتستمتع بصفات محددة تطرح عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ التصرف ضمن الحدث". (١)

---

١) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٢٧٣.

نجد هذا النمط من الشخصيات في مسرحية ليلة فتح صقلية (محمد بن الجواري) حاكم صقلية الجديد، وهي شخصية تولت حكم صقلية في نهاية المسرحية لم تؤثر في مجريات الأحداث ولم تحتل مساحة في المسرحية ولم تسهم بأي دور داخل النص.

ففي مسرحية (الفلاح عبد المطيع) تجد الباحثة شخصية فاطمة حبيبة عبد المطيع، لن تهتز المسرحية بعدم وجودها، شخصية لديها دور فرعي استخدمها الكاتب كتقنية الفلاش باك لتذكر أحداثًا ماضية لعبد المطيع وعلاقته بها وقد استدعائها الكاتب من أجل الترويح الدرامي داخل النص.

وشخصية الشرطي أيضًا من الشخصيات النمطية التي ذكرت في المسرحية عندما أخذ عبد المطيع إلى السجن استعملها الكاتب من أجل تسليط الضوء على الانصياع التام لأوامر السلطة.

وفي مسرحية (الرقص على النار) جاءت شخصية (شربات) وهي صديقة طماطم زوجة (فاضل) ووظيفتها أنها تعمل دلالة، تبيع الملابس للبيوت والمحلات وهي شخصيات من وجهة نظر الباحثة جاءت بغرض الديكور فقط، تكتمل المسرحية بوجودها؛ لكن لا تختل بدونها.

وشخصية (صفية عبدالقادر) التي تعمل مذيعة، خريجة كلية الألسن، تنتظر فرصتها لتحقيق الشهرة والطموح، فهي مذيعة جديدة بالتلفزيون، وهي في فترة التدريب الـ ٦ شهور، يتم تثبيتها في العمل، إنها قلقة جدًا وفي حالة هيستريا، خفيفة الحركة، تتحرك بسرعة وتأكل بسرعة.

وفي مسرحية (الميراث) جاءت شخصية الدكتور بوصفها شخصية نمطية جاء للعلاج وليس له حوار ودوره محدود في داخل النص.

وهي شخصيات وضعها الكاتب في المسرحية مكملة للنص المسرحي، ليس بإمكانها إحداث خلل في المسرحية إذا غابت أو أزيلت، هي أقل تأثيرًا مقارنة بالشخصيات المحورية، وهي تعطي وظيفية درامية؛ لكنها ليست ضرورية، أي يمكن التخلي عنها أو تجنبها.

المبحث الثالث

فضاء الحوار المسرحى

الحوار الدِّراميُّ، يختلف عن الحوار في الحياة العادية، فالحوار في الحياة اليومية يستدعي الرتابة وطول الجمل والحشو والكلام المرسل بلا معنى؛ لكن الحوار الدرامي يعتمد على الجمل القصيرة في أغلب الأحيان والمجازات والكنايات والدلالات العميقة التي تستميل أفئدة المتلقي وتثير عواطفه نحو النص.

وما يميز المسرحية عن الرواية (الحوار)؛ لأنه يُعدُّ من العناصر الجوهرية التي يستخدمها المؤلف لربط أجزاء المسرحية وضبط فكرتها من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات الذي يؤدي إلى تنامي الحدث وتطور الصراع، خصوصًا إذا كان الحوار يدور حول قضية شائكة لها أيديولوجية وفكر خاص قائمة على الحجج المنطقية والبراهين والأدلة، هذا النقاش يخلق نوعًا من الإثارة لدى المتلقي.

إذًا الحوار في النص المسرحي الذي يصنعه المؤلف من خلال شخوصه يعتمد على خاصيتين، أولهما خاصية تعبيرية وهي تعتمد على الشخصيات داخل النص والنقاش الذي يدور بينهم؛ ليعبروا عن أفكارهم ومواقفهم الحياتية، فهذه الخاصية تنحصر بين المؤلف وشخوصه على حين تأتي الخاصية الثانية تواصلية وهي وظيفة أساسية لأي فن، فمن خلال هذه الوظيفة يتلاقى (المبدع-النص-الجمهور) في علاقات تواصلية ومتبادلة، فالمبدع يضفي على شخوصه داخل النص قناعاته ورؤاه، والشخوص تعطي نظرة على المجتمع

وتعريه أمام المتلقي، والمتلقي يشارك النص والمبدع في الرؤى والأفكار ويتأثر بها.

ومن هنا تستطيع الباحثة القول إن الحوار في الكتابة الدرامية لا غنى عنه في المسرحية لما له من دور وظيفي مهم بجانب الإرشادات المسرحية داخل النص، ومن وظائف الحوار أنه "يدفع إلى تطوير الحدث الدِّرامي وتجليته ومن ثَمَّ تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص، ويمكن ملاحظة ما يقدمه الحوار من دور مهم في تنمية الصراع داخل أي نص مسرحي، كما يكشف الحوار عن سمات الشخصية النفسية، وما يميِّزها من مظاهر اجتماعية وثقافية.

كما يُولِّد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع إلى حدٍ كبير، مع أنه ليس نسخة فتوغرافية للواقع المعاش، كما يوحي بأنه نتيجة أخذ ردود بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لُغوية تنطق بالتبادل. (١).

لذلك يجب أن يتسم الحوار في المسرحية بالصفة الدرامية، وإذا لم يقم الحوار على هذه الصفة، يخرج عن كونه حوارًا مسرحيًا؛ بل يصبح حوارًا عاديًا؛ لذلك يختلف عن الحوار في الفنون الأدبية الأخرى؛ لأنه يتصف بخصوصية الدراما الإقناعية المكثفة، فيستميل بها أفئدة المتلقي ويثير عواطفه نحو النص، فهو بمثابة مداخل وعتبات درامية تُعرض من خلالها أفكار المؤلف، وتساعد على تطوير الأحداث نحو

---

١) بتصرف: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ١٨٥، ص ١٠١.

العقدة ودفع الصراع إلى الأمام؛ لذلك" لا يعد الحوار حوارًا دراميًا إلا إذا ورد في سياق درامي وأدى وظيفة درامية محددة، في حين أن الحوار العادي يفتقر إلى الهدف الكلي، أو الأثر الكلي، ولا يحوي وحدة فكرية، أو عاطفية، تحكي الصراع الذي يصور الحوار من البداية حتى النهاية".(١)

ويمكن للكاتب أن يبتكر للحوار مهمات أخرى " كأن يدخل الغناء أو أن يقطع تسلسل الحكاية بمخاطبة الجمهور؛ لكنه لا يستطيع التخلي عن هذه الوظائف الثلاث، فهي القيد الذي لا بد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتميًا إلى جنس المسرح".(٢)

لذلك يستعين الكاتب بشخصيات كالحكواتي الشعبي، والرواة الذين يقصوا علينا الحكاية، والجوقة(*) وليس ذلك فحسب؛ بل يستعين بشخصيات كـ (المنادي/ المجموعة/ المجاميع/ الروَّاية/المؤرخ ...) لتقوم بالوظائف التي يقوم بها الراوي.

---

١) عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، إشراف: نبيل خالد أبو علي، ماجستير، الجامعة الإسلامية –غزة-فلسطين، ٢٠١٠، ص ٢٧٢.

٢) فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة أو الفعل، (د ط) . من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١١١.

* - والجوقة –مسرحًا- مجموعة من المغنين أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعةً أو تفاريق. وتشترك الجوقة في التمثيل: بتعليقها على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين، أو بصمتها المعبر. انظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، مصدر سابق، رقم المصطلح ١٦٤، ص ٩١.

وغالبًا ما يكون الحوار في المسرحية خارجيًّا أو ما يسمَّى بالديالوج المسرحي (Dialogue) ، وهو ذلك الحوار الذي يتولَّد عن" تبادل شفهي بين شخصيتين أو أكثر"(١) ويحمل في طياته العناصر الدرامية الأخرى.

فالحوار بمنزلة الوسيط، تتجمع العناصر الدرامية من خلاله، فيعمل على انسجامها وتفاعلها بعضها مع بعض، بوصفها الوسيلة التعبيرية بين المؤلف والمتلقي/ خشبة المسرح والجمهور، فهو بمثابة" أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره أو يُرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعًا إراديًا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها".(٢)

كما أنه مسؤول عن تطور الحبكة "فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة ثم إلى الحل، وهو الذي يشكِّل جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التأزم، ويقوم الحوار بمهمة التمهيد لحدث ويوجه سير الحكاية بوضوح وحيوية وتشويق، ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القضية وإلى هدفها الأعلى ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول مسرحية إلى آخرها، مربوطة بالهدف الأعلى".(٣)

---

١) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزاندر، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣، ص ٥٩.
٢) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مرجع سابق، ص ١٥٩.
٣) فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة أو الفعل، مرجع سابق، ص ١١٢.

وبالحوار يتعرف المتلقي على أفكار الشخصيات وعواطفها، وبالحوار أيضًا تُصارِع الشخصية خصومها وتصل بصراعها إلى النهاية المحتومة، فهو وسيلة التخاطب وهو الأسلوب واللُّغة التي تتحدث بها الشخصيات وأداة التواصل بينهما، والذي يدفع بالأحداث نحو هدفها.

إذًا "هو الذي يوضح الفكرة الأساسية للمسرحية ويقيم برهانها، ويحمل الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، ولكي يوجد الحوار لابد من أمرين: الأول وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة، والثاني: معرفة الكاتب شخوصه معرفة عميقة شاملة؛ لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فتحمل خصائصها في ثناياه، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عمَّا هو الآن، وتومي إلى ما سيكون في المستقبل".(١)

ومن ذلك الحوار الذي دار بين فكتور وفيمي في مسرحية "ليلة فتح صقلية" الذي يشكو فيمي فيها إلى فيكتور ما وقع عليه من ظلم من دخول إيزابيل الدير رغمًا عنها لمنعها منه فهو يحاول خطفها إلى جزيرة سيراكوز:

فيكتور: إلى جزيرة سيراكوز عند أهلك وأقاربك ... أنسيت أنها تابعة للإمبراطورية وأن حاكم سيراكوز لا يحبك لأنك رفضت أن تشاركه التجارة.

---

١) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط ١، مكتبة مصر، (د. ت)، ص ٨١..

فيمي: إني لا أخافه- هذا حاكم ضعيف سكيِّر. وهو نصاب لا يحب التجارة بل ينصب على الناس.

فكتور: إذا هربت إلى هناك سيقضي عليك.

فيمي: سأهرب إلى أي مكان.

فكتور: تهرب من أي أرض؟ أنت في أرض الإمبراطور ميخائيل الثاني إمبراطور بيزنطة وفي أي إقليم ستهرب أمرًا بالقضاء عليك.(١)

اتسم الحوار السابق الذي دار بين فكتور وفيمي بالفصاحة والقناعة والبرهان، حيث يتضمن الحوار فكرة خطف إيزابيل مغرمة فيمي، حيث إنه يريد الزواج منها؛ لكن أباها ذهب بها إلى الدير رغمًا عنها لمنعها من فيمي.

وهنا الكاتب من خلال الحوار يُظهر ملامح الشخصيات، فجاء (فكتور) الصديق الوفي المخلص لفيمي الذي يحس بمشاعر المعاناة التي لاقاها صديقه من عدم حصوله على إيزابيل ومنعها منه، فكان الملجأ الوحيد لهذا الحبيب المعذب، الذي يسمع منه ويحاوره بلغة العقل في حين تغيب عن فيمي لغة العقل وتحضر عنده لغة العاطفة فهي المتحدثة بلسانه، ومن ثَمَّ تصبح شخصية (فيكتور) المحور الأساسي لمساعدة فيمي.

وأيضًا من خلال هذا الحوار يلاحظ أن الكاتب ربط الحوار بالحدث التاريخي وأبرزالظلم الذي نال المسيحيين خوفًا على المناصب، وبيَّن

---

١) ليلية فتح صقلية، مصدر سابق، ص ٣.

كيفية استخدام الدين للأهواء الشخصية والتخفي خلفه؛ كما تميزت لغة الحوار بالعامية المرتفعة عن الانحطاط والمبتعدة عن اللغة الفصحى.

فيمي: أنا تعبان يا فكتور تعبان... هذا العالم يضيق في عيني وفي صدري يكاد يشتعل وقلبي ممزق أشلاء على وجه الأرض.

فيكتور: فيمي- فيمي يا صديقي كل المحبين يعذبون... ويبكون ويسهرون ثم سرعان ما ينسون.

فيمي: انسى.. انسى إيزابيل .... عروس صقلية أجمل بنات صقلية. أنساها وهواها يعصف بقلبي ويهز روحي ويصرخ في دمي إني أحب إيزابيل يا فكتور.. فكتور يا صديقي أنت قاس القلب.

فيكتور: أنا أتمزق من أجلك يا فيمي.

فيمي: تتمزق من أجلي.

فكتور: نعم.(١)

يكشف الحوار عن الحالة النفسية التي وصل إليها البطل فيمي من يأس وألم أحاط قلبه، وعذاب من الاشتياق والظلم الذي طاله من والد إيزابيل الذي حرمه من حبيبته.

ويظهر هنا مدى الضعف الذي هيمن على البطل بسبب عجزه عن الزواج من حبيبته، وهذا صوت الأنين، أما صوت الرحمة ظهر عند فكتور الذي أحس بمعاناة صديقه فيمي.

وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" تظهر المناجاة في صورة

---

١) ليلية فتح صقلية، مصدر سابق، ص ٣.

حديث "عبد المطيع مع حماره"، وهل يفهم من ذلك مدى ضيق أفق فهم الإنسان وشعوره، حتى يلجأ الإنسان إلى الحيوان للحديث معه، أم ضيق آفاق الحديث نفسه ومدى الظلم والقمع المهيمن على هذا العصر، فخاف الإنسان الحديث، وقرر الحديث مع الحيوان الأخرس الذي لا يجيب، أم كانت حلول البشر كلها لإنقاذ الإنسان من شكواه باءت بالفشل، فقرر الإنسان اللجوء إلى الحمار للحديث معه، أم صوَّر الإنسان نفسه بالحمار، محاولة إيصال مدى القسوة والقمع ومرارة الصمت السائدة في هذا العصر (عصر عبد المطيع والسلطان الظالم قنصوه الغوري) الذي يتحكم في الإنسان كأنه دُمى يحركها حسب أهوائه، وهنا تظهر عمق رؤية الكاتب في استخدام الديالوج الخارجي في حديث الشخصية مع الحمار.

عبد المطيع: أعلم أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني ... من الدنيا .. من كل شيء ... السبب ليس مني ... لست مسئولًا عن شيء مما حدث أتفهم؟.

ينهق الحمار.

أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية ...

(ظهور أم بثينة وهي تراقبه وهو يتحدث إلى الحمار دون أن تنطق).

عبد المطيع: أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار ومن أم بثينة.

(تبحث أم بثينة عن عصا بجوارها... فتجد عصا حطب تحملها في

يدها).(١)

هنا الشخصية عبَّرت عن فكرها وفلسفتها في الحياة بصورة حقيقية لا تقبل التزييف من خلال مخاطبة الحمار في جمل حوارية تحمل واقع مرير تعيش فيه الشخصية ونظرتها إلى المجتمع المحيط بها، فهو يحاول جاهدًا إبراز الواقع بصورة عقلية تمتاز بالصدق الفني ليصل بها إلى الحقيقة من خلال حواره مع الحمار، فهنا جعل الكاتب الشخصية تُفصِح عن أيديولوجيتها بشكل طبيعي، وعن مكنوناتها الداخلية، فقد جعلها في حالة يأس.

ثم ينتقل إلى الحوار الكوميدي لِيُهدأ من الوضع الساخن والمناجاة المؤلمة الدائرة في عقل البطل الرافض لنظام الحكم، فيدخل الحوار الكوميدي لتهدئة الأوضاع ممزوج بالآلام والتوهة التي تحيط بالبطل من كل الجهات: من الحياة الظالمة والوضع المستبد والفقر الذي أحاط به ومن زوجته وغياب التفاهم ورغبة الحب وظلم النصيب الذي أصابه بسبب رفض والد فاطمة تزوجيه لها وكثرة الأولاد رغم ضيق الحال المادي:

أم بثينة: يومان ... وأنت كسول مثل السياسيين وكُتَّاب القصر، وأنت لا تحب أن تكون سياسيًا أو كاتبًا في القصر ولا عبدًا عند أم بثينة.

(ينظر فيجد أم بثينة حاملة العصا ... يلتفت في الاتجاه الآخر وكأنه لا يراها).

---

١) الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ٣.

عبد المطيع: أنا كنت أمزح يا حماري ... أنا وأنت فأنت بالطبع حمار وأم بثينة زوجتي.

أم بثينة: كف عن خداعي يا رجل يا ملعون .. يا منافق يا كسول .. يا مخادع. (١)

ثم يظهر حوار آخر داخلي بين (عبد المطيع وزوجته) وهو حوار سياسي بحت؛ لكنه بلغة بسيطة تكاد تكون بين كل الأزواج في البلاد الفقيرة المظلومة المنهوبة المنهوكة وهو حوار مادي يتحول لنقاش سياسي من الدرجة الأولى؛ ليظهر أن المعاناة تخلق الفلسفة، وأن الألم والقهر النفسي يتولد من رحم الظلم والكره لهذه البلاد التي لم تعط الفلاح عبد المطيع حقه في الحياة.

عبد المطيع: لماذا لم تأخذي حطب من الجيران؟

نفيسة: لن أذهب إلى فاطمة ولن أحادثها ولن أذهب إلى السوق لأنه ليس عندي شيء لأقايضه لا عندي نقود.

عبد المطيع: نقود- نقود. نقود .. ليحرق الله النقود واليوم الذي ظهرت فيه النقود.

نفيسة: المال يا سيدي هو لغة العصر.

عبد المطيع: العصر الذي يقم فيه الرجل بالمال هو عصر مختل سافر وجبان.

نفيسة: هذا هراء كلام ساذج وسخيف لا يقبله أي رجل عاقل.

---

١) الفلاح عبد المطيع، مصدر سابق، ص ٣.

عبد المطيع: إذا دعيني أنام.[1]

وهنا ينتهي الحوار بالاستسلام والهروب من الواقع بالحل الأمثل والمتاح وهو النوم، عندما يكون الحديث غير مجدي، ويسيطر العجز على اللسان والكلمات والفعل، يصبح النوم هو الحل، لذلك ذهب البطل إلى النوم بعد حديث طويل لم يتعدى حدود هذه الغرفة الفقيرة، والزوجة بعيدة كل البعد في التواصل مع زوجها.

ومن هنا تستطيع الباحثة القول إن الحوار من الأسس والدعائم الذي يقوم عليه البناء الدرامي فبواسطته تتبلور الأحداث وتتطور؛ كما أنه يسهم في رسم معالم الشخصية وحالتها النفسية.

ومن الملاحظ من خلال هذه المسرحية أن السيد حافظ اعتمد فيها على عناوين مرتبطة ارتباطًا كبيرًا بمضمون النص، فجاء العنوان الأول معنون بـ(ممنوع أن تضحك .. ممنوع أن تبكي)، والثاني (هو حكاية الفلاح عبد المطيع) يركز العنوان الأول على الحدث العام وهو منع الضحك ومنع البكاء، ففي كل الحالات منع وتحكم وكتم للحريات، بينما ركز العنوان الثاني على اسم البطل المحكي عنه.

في هذه المسرحية لجأ السيد حافظ إلى التراث الشعبي فاستحضر أحد وجوهه وهو الراوي، ذلك القاضي الشعبي الذي يعرض على جمهوره سيرة عنترة و ابن ذي يزن وغيرهم من السير في فضاء تتألق فيه

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢.

المرويات والشعريات والمرتجلات واللغات الجسدية.
يتدخل الراوي أكثر من ثماني مرات في المسرحية، يظهر في البداية للإعلان عن بداية الحكي والتمهيد لأحداث المسرحية بتحديد زمانها ومكانها وبطلها وبدايتها، وفي الفصل الثاني يتدخل ليعطي مؤشرًا على انتقال أحداث المسرحية إلى مكان آخر ودخول شخصيات أخرى حلبة الصراع.
أثارت طبيعة اللغة في مختلف المجالات الإبداعية وبشكل أكثر حدة في المسرح، ثورة من ردود الأفعال تجاهها، خصوصًا بعد أن ظهر من المثقفين والمسرحيين يدعون إلى استعمال العامية من أجل تحقيق تجاوب أكثر مع الجمهور والتمكن من الالتحام بقضايا الطبقات الشعبية وهمومها، وهذا ما أثار حقيقة كثير من المثقفين المبدعين الذين يزعمون أنهم يتحركون من منطلق الدفاع عن لغة الضاد لغة القرآن وأن اللغة الإبداعية يجب أن تحافظ على فصاحتها.
أما السيد حافظ في مسرحية (الحاكم بأمر الله) وظف اللغة بشكل زاوج فيها بين العامية والفصحى وذلك حسب ما يستدعيه مقام ثقافة الشخصية وموقعها الطبقي وهو ما يحدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية، كما تسهم الفضاءات والأمكنة هي الأخرى في تحديد طبيعة اللغة التواصلية، فالحي الشعبي (إمبابة) ليس هو قصر الخلافة.
وهكذا يأتي "الحاكم بأمر الله" في دكان "فتحي" ويظهر الكاتب الأحياء الشعبية في القاهرة التي تتجلى عن الفصحى، يشارك الحاكم جلساءه الحديث بالعامية، وفي هذا دلالة على حب الخليفة لشعبه، فينزل إلى

مستواهم، ومن ثَمَّ يزول بين الشعب والحاكم حاجز الرهبة والخوف، فيجرأ الجميع على الإفصاح عن مواقفهم أمامه.

وفي مسرحية (وسام من الرئيس) ألقى الكاتب الضوء من خلال الحوار على جيل ما بعد تحرير دول الخليج.

بدر: فاضل مين.

فاطمة: فاضل جوزي.

بدر: أنت متجوزة.

فاطمة: أيوه يا خويا فاضل كان عندكم... أنت مين يا خويا.

بدر: أنا من البلاد المحررة.

فاطمة: يا أهلاً وسهلاً.

بدر: أهلا فيك.

فاطمة: مش جوزي فاضل كان هناك.[1]

ومن الحوار الذي دار بين فاطمة وبدر الخليجي حول زوجها فاضل يظهر الدور الحيوي الذي قام به فاضل في حرب تحرير الخليج وأنه قد منح نتيجة ذلك وسام الرئيس.

تدور فكرة المسرحية حول حكاية بسيطة (فاضل) ذلك البطل الذي شارك في حرب التحرير، والذي أوشك على التضحية بنفسه في سبيل تحرير البلاد العربية، بدليل ما أصابه من جراح بالغة أقعدته مدة ليست بالقصيرة بالمستشفى العسكري، لم يوفِ حقه، ولم ينل من المكافأة

---

١) وسام من الرئيس، مصدر سابق، ٥٧.

غير وسام من الرئيس وصورة تذكارية معه تم نشرها بالجريدة فضلاً عن حوار تلفزيوني أجرته معه المذيعة (صفية محمود).

فتقول (صفية محمود) في هذا الصدد معبرة عن افتخارها به ومعللة سبب اختياره لإجراء حديثها معه.

صفية: علشان أنت يا فاضل أول جندي رفع العلم وأول جندي دخل وأول جندي عمل عمليات عسكرية مع المقاومة ورجع صح".[١]

وهو شخصية تميل إلى روح الدعابة حتى في أحرج لحظاتها، وجاء ذلك من الحوار الآتي الذي أظهر ملامح الشخصية.

محروس: شيل الكشك.

فاضل: أنت بتهزر.

محروس: لا مابهزرش.

فاضل: والكشك تاعبك في إيه بس؟ الكشك دا وهو هنا بيوجعك يعني! بيقرصك في حاجة![٢]

وبين تفكه الخارجي وتمزقه الداخلي يعلي فاضل عذابًا قاسيًا ويتجرع مرارة التهميش من كل حدب وصوب، ويبحث عن الحق والفضيلة في زمن غابت عنه القيم السامية.

وفضلًا عن هذا، فهو نموذج الإنسان البسيط حياة وحلمًا إلا أن الخيبة هي التي تتحقق له دائمًا، فتحاصر حلمه وتغدر حياته، وإلى جانب هذه الشخصية التي احتلت مركز الصدارة تحضر من خلال الحوار

---

١) المصدر السابق، ص ١٥.
٢) نفسه، ص ٤٣.

شخصيات أخرى لا تقل أهمية إلا أنها لا ترقى إلى أهمية فاضل؛ لكن أسهمت بطريقة أو بأخرى في بلورة الحدث.

العمدة: نعم (يشد الشيشة من يده) في إيه يا غفر؟.

الغفر: الواد فاضل عبد السميع.

العمدة: مات.. يا حول الله يا رب. أيوه الله يرحمه كان صاحبي .. مراته سافرت لمصر وقالت دا مات ؟ شهيد والشهداء في الجنة .. ح نسمي باسمه المدرسة الابتدائية ونعمله صوان.. دي حرب التحرير والشهيد من عندنا يعني إن الدم بتاعنا هناك.. لا حول ولا قوة إلا بالله.

الغفير: فاضل عبد السميع مامتش. (١)

يستشف من الحوار السابق الذي دار بين العمدة والغفير أن العمدة ينتظر خبر موت فاضل عبد السميع، والعمدة هو المسؤول الأول عن أكل حق فاضل بالباطل وهو شخصية إجرامية في كل تصرفاتها داخل النص، وجملها الحوارية توحي بالأنانية والجشع؛ لكنه يتظاهر بالتدين في حين أنه لا يخاف الله.

وهذه الشخصيات ظهرت ملامحها وسماتها من خلال الحوار الذي كشف عن أفعالها وتناقضاتها الفكرية داخل النص.

فاطمة: شوف يا أخويا ... دا وسام خده جوزي فاضل ... خده من الرئيس ... دا بطل حرب التحرير.

فاضل: ودا بطل حرب أكتوبر حرب خمسين دبابة.

---

١) المصدر السابق، ص ٣٢.

عبده: أهلاً وسهلاً.
فاضل: للموظف - وأنت!
الموظف: أنا بطل الانسحاب.
فاضل: نعم.
الموظف: أنا انسحبت سنة ٥٦ وانسحبت سنة ٦٧ واتزنقت في الثغرة سنة ٧٣. (١)

إنه حوار يلامس الواقع العربي من عدة زوايا غطاه السيد حافظ بثوب من الغرابة وهو يضع الأبطال موضع البؤس والضعف، في حين يجد قانون الانسحاب ويروع دُعاته إلى مصاف التسلط والتحكم في مصير الأبطال الحقيقية،وهكذا تعبِّر الحوارات وتكشف دلالات التغريب الملحة بالواقع العبثي.

حيث جعل شخصية (فاضل) تتحدى الواقع وتحاول تحطيم صخرته، يتحرك في دائرة مغلقة، يحاول فك طلاسم واقع غامض، محمل بمظاهر العبث، عبث الإنسان المعاصر.

ومن هنا يستشف أن لغة الحوار (الكوميدي) نالت مكانة مائزة في أعمال السيد حافظ المسرحية، لا تقل أهمية عن لُغة الحوار التراجيدي في بلوغ الهدف والغاية، وجاءت هذه السمة مقترنة باللُّغة العامية البسيطة السهلة ذات الجمل الطويلة والقصيرة، لتناسب الشخصية الحاملة للحوار، ولتعطي نوعًا من الإعجاب والتشويق للمتلقي وظهر

---

١) المصدر السابق، ص ٤٥/٤٦.

هذا كله في مسرحية (وسام من الرئيس).
إن القضية الرئيسة التي يناقشها السيد حافظ في هذا النص قضية الصراع الطبقي والمساواة بين الطبقات الاجتماعية، وإقامة العدل الطبقي ودور الدولة تجاه مواطنيها من توفير سُبل الحياة من (مأكل ومشرب وملبس ومسكن) وهي متطلبات بسيطة للإنسان.
شخصية (فاضل) الضائعة موجودة بشتى في زحام الحياة، تتطلع إلى القيم السامية فيكون نصيبها وابل من العذابات والوحشة والمعاناة التي تحول بينها وبين تلك القيم السامية.
وهكذا تجد نفسها في حذو واحد من حذوا حذوها، حيث كان مصيرها واحدًا، هو الخلود بدار المجانين إلى أجل غير مسمى، كان حصولها على الأوسمة أول محطة في رحلة العبث وكانت آخر محطة منها هي دخوله مستشفى المجانين وبعيدًا عن هذا الموقف الصادم من الواقع المرير يوضح الكاتب مدى معاناة صاحب القيم والمبادئ في مجتمع متناقض أيديولوجيًا وفكريًا يعاني من خلالها مآسي وتضحيات لا جودة منها في تغير الواقع الصارم، وهنا السيد حافظ يجعل من البطولة الجماعية هي الحل والنجاة وحلقة التغير نحو الأفضل.
إن المتتبع لأعمال الكاتب السابقة يلحظ أن لغة الحوار عنده لغة سلسلة بسيطة تحتفظ باللغة المهجنة في مواضع تناسب الطبقة الاجتماعية وتناسب القضية المطروحة وتبيّن المغزى من توظيفها، ومن ذلك:
بهية: إبراهيم العائد.
إبراهيم: نعم إبراهيم العائد (يمسك يديها يقبلها .. لا تتحرك .. ينظر

لها .. يقف) اسمي ما زال على باب الشقة .. شقتنا .. الستائر نفسها .. اشتريناها من سوق الموسكي .. يومها كنت تفاصلين مع البائع .. أتذكر هذا جيدًا. (١)

إبراهيم: (يقف على مقعد) أتذكرين يا بهية عندما كنا في كلية الطب.. عندما

خرجنا بالمظاهرات كنت اهتف وأنت خلفي.. والجميع خلفي.. أتذكرهم جميعاً كانوا خلفي يسقط الاستعمار وفى نفس واحد وبصوت واحد.. هتفوا.. وضربوا.. وسقطوا .. وماتوا.. وسجنوا.

(وهو يقترب منها) خمسة عشر عامًا.. خمسة عشر عامًا بعيدًا عن هذا المكان.. أعيش بعيدًا.. ألقينا بثمار أفكارنا في أرض الهموم في أرض التناقض كي تطرح الوضوح وتطرح الأمل وتطرح العطاء.. ألقينا بعمرنا من أجل هؤلاء الذين.. الذين... (٢)

ومن خلال الحوار السابق المليء بالجمل الحوارية الطويلة تارة، لها غرض وهو توضيح مدى سرد البطل لهذه الذكريات التي عاش على ذكرها طوال فترة السجن الطويلة والتي سيعقبها ألم.

ويظهر الكاتب من خلال هذا الحوار فكرة الحنين إلى الماضي وذكريات الحب ورغبة الزوج في إيصال مدى الحب الذي يكنه لزوجته وحالة السعادة التي شعر بها لخروجه من المعتقل ويعقبها ندم على السنوات التي ابتعد فيها عن زوجته.

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٢.
٢) السابق، ص ٤.

الكاتب عندما يجيد استخدام تراكيب الجمل الحوارية من خلال انتقاء ألفاظها وحروفها وترتيب الجمل بعضها بعضا، يجعل المتلقي يستشعر درجة الصوت في هذه الجملة التي بالطبع تبرز الحالة النفسية للشخصية وتبرز مدى قناعاتها وتناقضاتها مع الطرف الآخر.

ومن هنا تستشف الباحثة درجة الصوت المنخفضة الظاهرة في الجمل الحوارية ونغمتها الناعمة المتماشية مع شدة الاشتياق والحنين، تظهر السلاسة في الانتقال من جملة لأخرى عند قراءة المتلقي للنص.

إبراهيم: لقد نسيتني... ومن العيب أن تنسيه الآن... هل انتهى دوره.

بهية: لم أنساك... أظافرك ما زالت في كتفي .... صوتك ... حنانك.

بهية: لم ترسل لي يا إبراهيم تخبرني عن ميعاد خروجك ... حتى أخبره بالذهاب.

إبراهيم: لم تفكري في زيارتي مدة ١٥ عامًا.

بهية: كاذب.

إبراهيم: نعم.

بهية: كاذب ... لقد أرسلت طلبًا إلى ضابط المباحث ثم طلبًا إلى ضابط السجن ثم طلبًا إلى مكتب أمن الدولة بتوسل. طلبًا واحدًا هو أن أراك وطلبًا إلى وزير الداخلية وإلى نائبه وإلى رئيس الجمهورية لم يصلني الرد من أحد.

إبراهيم: اخرسي ... اخرسي يا كاذبة ... لقد أرسلت طلبًا واحدًا هو الطلاق وافقوا عليه.

بهية: كاذبة- نعم ومش فاجرة... لقد أردت أن أعيش مع غيرك طلبت

الطلاق ما معنى الانتظار لمدة خمسة عشر عامًا.
إبراهيم: ما معنى السجن لمدة خمس عشر عامًا.
بهية: ما معنى أن أقول لهم دعوني أن أرى زوجتي يرفضون دعوني أنفصل عنها يوافقون.
إبراهيم: ما معنى أن يظل المرء بلا غد. (١)

يظهر من خلال الحوار الدرامي السابق مدى خيبة الأمل المسيطرة على البطل، لم ينل البطل الظلم من بلاده فقط؛ بل من زوجته وحبيبته، تمنى الخروج من السجن لأجلها، فجارت عليه بلاده، ورغم حبه لزوجته جارت عليه أيضًا.

وكأن الكاتب يحاول من خلال هذا الحوار إيصال أن الحب دائمًا ما يكون وسيلة للتعب والمرض والألم ووسيلة للعذاب وضريبة للحب والإخلاص، سواء سجن البلاد أو سجن النفس الذي تقيد به منذ معرفته خيانة زوجته له.

جمل حوارية مؤلمة ومخزية للبطل، في أي ظلم وقع هذا المسكين؟ بمن يثق وكل الأحبة قد أخذوا نصيبهم من قتله، بمن تكون الثقة بعد الأم والزوجة؟، بلاده التي واجهت حبه لها بالسجن، وزوجته التي تخلت من أجل إرضاء جسدها.

وأتساءل هل اللوم هنا على الزوجة أم على البلاد أم حاول الكاتب أن يجمع بين البلاد والزوجة بصورة غير مباشرة؛ ليظهر كم الظلم والألم

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٦/٧/٨.

الذي نال هذا المناضل في حبه.
استطاع الكاتب بكل سحر انتقال مشاعرنا من السعادة والحب والندم والألم والخيبة، انتقال سلس؛ وكأنها سيفونيه مختلفة لا تسير على وتر واحد، مشاعر الزوجة الغريبة التي أكل الانتظار مشاعرها، أكل حتى إنسانيتها، فهي نادمة لكنها ليست عائدة عن ذنبها، هي فقط تريد الصحبة والرفقة.
وهنا ترجح الباحثة أن الكاتب رمز بالزوجة بمصر بشكل غير مباشر، هي جارت وخانت وتخلت وتركت كل الأحبة وتمسكت بمن يجاورها ويصاحبها ويلبي نداء الجسد فقط لم تعد ذات روح تهتم بل تخلت عن روحها، ونتساءل هل هي أيضًا ضحية أم مجني عليها؟.
والزوجة مذبذبة المشاعر ما بين الحب والذكريات والواقع المهين فاختارت الواقع بقسوته. هل يرمز باسم بهية هنا إلى بلاده الظالمة المغلوب على أمرها المتناقضة المذنبة الفاجرة؟.
وهل هي مذنبة أما البعد والوحدة هما العامل الذي حولها إلى هذا الحال لا نعلم هل نكون منصفين لها أم؟ نظلمها ونجعل منها خائنة مجرمة باعت الحب بأبخث الأثمان أم ضحية مجتمع لا يعرف قيمة الحرية.
وفي مسرحية الميراث، جاء الحوار اجتماعيًا من الدرجة الأولى حيث عبَّر من خلاله على أيديولوجية المجتمع المصري الأصيل من خلال الجمل الحوارية التي دارت بين حياة المسنة وزوجها المسن عبد الكريم ورعايتها له وفي المقابل يلقي الكاتب الضوء على ظاهرة اجتماعية انتشرت في الآونة الأخيرة وهي (عقوق الوالدين) التي ظهرت نتيجة

قسوة الحياة وصراعها مع الإنسان وهو ترك الوالدين دون مراعاتهم والحفاظ عليهم واللجوء إليهم ومرافقتهم وعدم تركهم.

حياة: يا خويا ياما بيجي وأنت بتكون في القهوة أو في الديوانية مع أصحابك.

عبد الكريم: جايز.

حياة: (تحدث نفسها بلاي باك) أوعى تصدقني أنا بأكذب عليك يا عبد الكريم .. إسماعيل ما بيجيش ولا عائشة ولا ولادها .. أنا اللي دايمًا أخطف رجلي وأزورهم مقدرش أقولك تعال نزورهم وأنت كبير العيلة.

عبد الكريم: (تحدث نفسها فلاش باك) لازم أصدقك أن الأولاد بيجوا ويزروكي حتى أنا بروح من وراكي هناك علشان أشوفهم مقدرش أقولك تعالي نزورهم وأنت كبيرة العيلة وكل ما أروح ما يورونيش الأولاد وأقعد ساعة في الصالون ما أشوفش حد وامشى.(١)

استخدم الكاتب في هذا الحوار تقنية المناجاة وهو حوار الشخص مع الأنا (الذات) "وهو تكوين كلامي، فردي الروح، يلقى، أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد"(٢)، وتبرز المناجاة في هذا الحوار كم الحيرة والحسرة من قبل (حياة) على حالها وحال أبنائها وحال زوجها أيضًا في اشتياقه لأولاده وأحفاده، ظهر ذلك في قرارة نفسها دون سماع صوتها.

---

١) من الذي يدق الباب، مصدر سابق، ص ٣.

٢) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، رقم المصطلح ٦١٧، ص ٢٧١.

عبر الحوار السابق الذي دار في نفس حياة يتضح أن الكاتب عبَّر عن المكنون النفسي لشخصية حياة باستخدام الألفاظ العاطفية الفصيحة السهلة التي تعبِّر عن مدى الحزن والمأساة التي تعرضت لها هذه الشخصية نتيجة اغتراب المجتمع الأسري عنها، فجاءت جُملها الحوارية مطعمة بالعواطف الحزينة التي تبرهن عن معاناة هذه الشخصية.

إنَّ المتتبع لأعمال الكاتب المسرحية، يلحظ أن لُغة الحوار عند السيد حافظ لها خصوصية فريدة في طرح القضية والرؤى الشخصية تجاه الواقع المعيش؛ لذلك اتسمت لغة الحوار بسمات خاصة تتميز بها.

ومن هذه السمات نزعتها نحو القالب (الكوميدي الساخر) فقد ضمَّت الكثير من نصوصه المسرحية ملامح كوميدية أثَّرت في لُغة الحوار لتناسب القضية المطروحة ولتبيِّن المغزى منها،

جاء هذا الملمح مقترنًا باللغة العامية تارة والفصحعامية تارات أخرى ذات الجمل القصيرة والطويلة، فهي لم تأت اعتباطًا؛ بل جاءت لخدمة موضوع المسرحية، وهذا ما يلاحظ في مسرحيات السيد حافظ معظمها، ومنها (الفلاح عبد المطيع، وسام من الرئيس، الميراث، إشاعة، من يدق الباب، الحاكم بأمر الله ..) فقد استلهم الكاتب في هذه المسرحيات شخصيات اجتماعية مهمشة وتاريخية في ثوب كوميدي، وعبر حوارات درامية قصيرة مكثفة ذات طابع شعبي وطويلة أحيانًا لتكشف عن ملامح الحدث، وتطوير الحبكة الدرامية، ولتصيب الرؤية التي يسعى إليها الكاتب المسرحي.

وهكذا تميَّز الحوار عند السيد حافظ بالتسلسل في الإفصاح عن الفكرة وإبراز سمات الشخصيات، كما أن الجمل الحوارية جاءت سهلة بسيطة بعيدة عن التعقيد يتقبلها كل طوائف المجتمع الكادحين منهم والمثقفين.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ-دراسة فنية، وقد توصلت الباحثة من خلال الوقوف على تجربة السيد حافظ المسرحية والكشف عن القضايا التي أفرزتها هذه التجربة، بمجموعة من النتائج؛ أهمها:

-تقاربت وظيفة الفضاء الدرامي في أعمال السيد حافظ المسرحية من وظيفة الحوار؛ إذ إن الفضاء الدرامي أسهم في قراءة نصوص السيد حافظ المسرحية، وأبرز قضاياه الإنسانية.

-اتضح من خلال الفضاء المتخيَّل موقف الكاتب الرافض لكثير من سلبيات المجتمع، وكانت أعماله المسرحية بمثابة الاستغاثة في وجه هذه السلبيات كما انحاز إلى الطبقة الفقيرة والمهمشة وجاءت أعماله المسرحية مجسدة لأحوال هؤلاء المهمشين.

-هيمن الفضاء الدرامي الداخلي على مسرح الكاتب، فصب عليه جلَّ اهتمامه على حساب الفضاء الدرامي الخارجي.

-من خلال فضاء العناصر الدرامية داخل أعمال الكاتب المسرحية، برز اهتمامه بقضايا الظلم بأنماطه المختلفة؛ كما أفرز هذا الفضاء الفساد الجامعي والفساد النظامي والفساد الأخلاقي.

-اتضح من خلال فضاء الحوار أن الكاتب مزج بين الكوميديا والتراجيديا وظهر ذلك في مسرحية الفلاح عبد المطيع والرقص على النار؛ ذلك للتخفيف من حدة الصراع والألم والغضب الذي وصل إلى المتلقي.

-جاءت لغة الكاتب بعيدة عن التعقيد، وسيطة بين الفصحى والعامية في كثير من مسرحياته وظهر ذلك في مسرحية الميراث وليلة فتح صقلية.

-اعتمد الكاتب على صورة المرأة في معظم مسرحياته، وجعل منها شخصيات رئيسة مؤثرة على سير معظم الأحداث، ونوَّع بين ملامحها وصفاتها وأنماطها، وجعلها رمزًا للدولة، وظهر ذلك في مسرحية إشاعة، ومن يدق الباب، ووسام الرئيس، وليلة فتح صقلية، وامرأتان.

-ظهر من خلال فضاء اللغة أن الكاتب اعتمد على اللغة الشعورية؛ لإيصال فكرته من خلال تعايش المتلقي وجدانيًّا مع الشخصيات، فقد حاول جعل لغة الحوار مشبعة بنفسية الشخصيات حتى تكون أكثر تأثيرًا في نفس المتلقي، وظهر ذلك في مسرحية وسام من الرئيس.

- استحوذت فكرتا (البحث عن الحرية ومواجهة الظلم والقهر بكافة أنماطه) على مساحة كبيرة في مسرح السيد حافظ.

وعلى كُلّ إن الكاتب المسرحي السيد حافظ يمتلك قدرة هائلة من الإبداع الأدبي ثريٌّ بالرؤى الفكرية والسياسية والاجتماعية.



" العزف فى الظهيرة "

بقلم : أحمد محمد الشريف

(صرخة مسرحية لإيقاظ المسرح المصرى)

تعرض الآن بالقاهرة مسرحية "العزف فى الظهيرة" وهى من تأليف الكاتب التميز السيد حافظ وتقدمها فرقة رع المسرحية وهى احدى فرق الهواة القادمة من الزقازيق بمحافظة الشرقية تلبية لدعوة مدير مسرح الشباب عبد الغنى زكى الذى شاهد العرض بمهرجان فرق الهواة ببورسعيد ، وقد حصد عرض "العزف فى الظهيرة" عدة جوائز وهى أحسن أخراجا وأحسن عرضا وأحسن تمثيلا أبهر الجمهور لتميزه الشديد. ومن هنا جاء اصرار عبد الغنى زكى على استضافة العرض بالقاهرة حتى لا يفوت الجمهور المسرحى بالقاهرة أن يشاهد هذا الإنجاز الفريد لإحدى فرق الهواة ، ومن هنا كان لزاماً أن نغوص فى بحر هذا العرض الشيق القاسى.

يدور موضوع المسرحية حول سيدة تسكن بمفردها فى شقة وتعيش حياة هادئة بعد وفاة زوجها منذ خمس سنوات وبينما هى جالسة فى انتظار صديقتها لزايرتها يقتحم الشقة رجل مجهول يسأل عن رجل يدعى محمد إسماعيل ويفرض وجوده على السيدة بدعوى أنه صاحب الشقة هو ومحمد إسماعيل ويحاول طردها من الشقة ثم يقتحم الشقة أعوان هذا الرجل الذى يدعى الدهشورى بك. ويصرون على طرد السيدة ويستعملون معها كل أساليب العنف والوحشية حتى ترضخ لهم ، وعندما يأتى البقال الذى طلبت السيدة شهادته يقر بأن الشقة ملك الدهشورى بك متأثرا بالرشوة التى أخذها منه وهنا يدعى الدهشورى بأنه فوق القانون وفوق الشرطة ، وتستمر اساليب التعذيب ضد السيدة حتى تأتى صديقتها وتشهد لصالحها ، يضغط هؤلاء الرجال عليها أيضا فى نفس الوقت الذى استسلمت فيه صاحبة الشقة لهم ومع رفض

صديتقها لهذا الاعتراف الزائف تصحو هى من استسلامها وتظل تقاومهم حتى النهاية.. التى لا تنتهى.

ونحن هنا نقف أمام مسرحية من طراز فريد.. محكمة البناء الدرامى أجاد المؤلف فيها حبك الفكرة ووحدة الموضوع وجعلها فى إطار شامل يحتمل تفسيرات عديدة وهنا تقبع الميزة حيث أنه لم يضعنا أمام رمز مباشر ليشير إلى إحدى القضايا المطروحة على الساحة السياسية أو الاجتماعية بعينها لكنه تركها فى العموم حتى تترك تأثيرا أكبر فى الملتقى لتتلاعب بوجدانه وتوقظ فكره فى كل ما يقابله فى حياته من قهر على ممتلكاته سواء كانت ممتلكات مادية أو معنوية ، وهذا يقودنا الى الفكرة أو الهدف الذى يقصده الكاتب من هذا الموضوع الفريد حيث أن الانسان قد يصادفه استعمار من أى فرد فى الحياة على ما يملكه سواء أرضا أو وطنا أو حتى منزلا هذا على المستوى المكانى و قد يسلب هذا المستعمر شيئا آخر على المستوى المعنوى ممثلا فى الأحاسيس الإنسانية وايضا على المستوى الزمانى فقد يسلب من الإنسان عمره ، وفى أى من هذه الحالات على الفرد أن يقاوم وألا يستسلم أبدا حتى لو قتل. وهذا ما نسمعه على لسان بطلة المسرحية حينما تقول إنها لن تترك لهم الشقة حتى لو قتلوها. إذن فنحن هنا أمام نموذج مثالى بطولى يدافع عن عرضه وكرامته حتى لو ضحى بحياته.

وهذا يدفع البعض الى القول بأن الكاتب يرمز الى القضية الفلسطينية ويقول البعض الاخر أنه يرمز الى إحدى فترات الاستبداد فى السلطة. ولأن المؤلف هنا لم يشر الى هذا ولا ذاك. وهذا أفضل فنحن نتوصل الى الرأى بأنه يرمز الى كل أنواع الاحتلال والاستبداد فى كل مكان

وكل زمان. فالمسرحية دعوة صريحة لكل فرد للحفاظ على كرامته وكيانه أيا كان الشئ الذى يعبر عن هذا الكيان.
وقد أجاد المخرج بشكل متميز فى توصيل الفكرة حيث نهج طريق مسرح القسوة مستخدما العنف الظاهر فى التعامل بين الدهشورى وأعوانه وبين السيدة فجاءت المشاهد عنيفة قاسية قوية التأثير على المتفرج مؤكدا هذا بما لديه من كافة عناصر العرض المسرحي حيث استخدام الإضاءة بألوانها الحمراء ولاصفراء فى مشاهد العنف والاضاءة الزرقاء احيانا ليعطى الإحساس بالكابوس الفظيع الذى تعيشه هذه السيدة. وزاد التأثير القاسى هذا بقطع الديكور والاكسسوار للذين وظفهما توظيفا جيدا لبيان الصراع القائم بين الطرفين ومدى الضغط الذى يمارس على السيدة وخصوصا عندما استخدم المخرج أقنعة وحشية مخيفة ومقاعد عالية ذات وجوه ملثمة فى الرقص التعبيري الذى كان أقرب الى التعبير الحركى عنه الى الرقص وقد كان تعبيرا رائعا بكل المقاييس حيث الحركات الموحية والمؤيدة للفكرة وإن عابه بعض التطويل الذى لا داعى له ، حيث كان يمكنه أن يختزله الى النصف حتى لا يصيب المشاهد بالملل. حيث وضح وكأن المخرج يريد إبراز قدراته العقلية فى تركيب جمل حركية معبرة . وصاحب التعبير الحركى موسيقى جيدة أحسن المخرج فى اختيارها وأضافت الكثير إلى الجو القاسى القائم الذى أحاط بالعرض وتداخل فيه ، فبدأ أنه جزء أساسى منه لا ينفصل عنه. وإذا كان المخرج فاروق حمودة كان أثبت براعة وأكد شمولية منه بالإخراج وتصميمه للاستعراضات والإضاءة والديكور واختياره للموسيقى ، فقد اثبت لنا ايضا حسن اختيار الممثلين الذين أجادوا فى أداء أدوارهم لا

سيما الموهبة الرائعة جيهان حمودة التى قامت بدور صبرية (السيدة صاحبة الشقة) فاقتحمت قلب المتفرج بانفعالاتها وأحاسيسها ودموعها ، وتنوعها فى الإيقاع الصوتى والأدائي بكل لحظاتها فلم تسقط منها لحظة مسرحية واحدة ، فتعايشت مع الشخصية وعايشت المتفرج عنها واستحقت عن جدارة جائزة أحسن ممثلة وأيضا زكريا الرفاعى والذى قام بدور الدهشورى الذى أجاد فى نظراته الحادة ونبرته القوية واستطاع أن يصل بنا الى الإحساس بقوة وجبروت تلك الشخصية الاستبدادية المستعمرة وكان باقى أفراد طاقم التمثيل على درجة كبيرة من حسن الأداء التمثيلى والحركى وبذلوا مجهودا رائعا ومرهقا الى حد كبير يستحقون عليه التحية لإتقانهم التعبير الحركى ولخفة ظلهم بدءا من موسى عبد الله وم روراً بمحسن عوده وسيد هريدى وإبراهيم حسن حتى محمد بركات الذى قام بدور الحارس ومعهم محمد الشحات فى دور البقاق المرتشى الخائن ، وحنان محمد التى أجادت دور الصديقة وكانت انفعالاتها صادقة ومعبرة فتحية لها ولهذا العرض الرائع الذى أعاد لمسرح الهواة أحترامه وثبت أقدامه فى أرض المسرح بالقاهرة قادماً من الشرقية بإمكانات قليلة وبما يسمونه المسح الفقير لكنه هنا فى رأيى ليس مسرحا فقيرا بل هو ثرى وغنى فى فنه ورقته وجودته وإن كان بإمكانات مادية قليلة لهذا فقد استحق عن جدارة جائزة أحسن إخراج وجائزة أحسن عرض وجائزة أحسن ممثلة.

أحمد الشريف ـ القاهرة

شاهد من جيلنا السيد حافظ
أو التوقيع بالدم على خشبة المسرح ؟!
بقلم : محمد يوسف

ينتمى السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الإسكندرية عام ١٩٦٨م أى بعد مرور عام على الهزيمة الفاجعة لسنة١٩٦٧ م، وكان من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى.

واتخذوا الممثلات والراقصات وبنات الهوى عاشقات لهم ، وتوازى هذا كله مع انهيار بريق الزعامة الناصرية ، وكان لابد أن تبذغ شمس جديدة وتخرج سنبلة قمح لامعة تنتصر على العقم والموت الفاجع. فخرجت جامعة الاسكندرية كالغزالة البرية الشادرة. تجأر وتصرخ وتنزف وخرج طلابها كالخيول العربية الجامحة يصهلون ويحولون الصهيل الى اتهام لهؤلاء الجنرالات والضباط الكبار الذين خذلوا الوطن . وخانوا القضية وارتموا تحت اقدام الغوانى ، كما تحول الصهيل الى المطالبة بمحاكمة علانية لهم لكى تعلمهم الجامعة بالمجان فى (ذروة المد الناصري) ، ثم ساقوهم الى صحراء سيناء المكشوفة كأنهم قبائل بدوية قادمة من كهوف الجاهلية ، وهناك باغتتهم المعدات الحربية الاسرائيلية. وهبطت عليهم الطائرات الاسرائيلية ولامست اكتافهم المحترقة بفعل الشمس الحارقة وهم منبطحون ارضا وألقت عليهم بالمنشورات الصغيرة وقطع الحلوى و (والشكولاته) وتجاسر بعض هؤلاء الأبناء "الجنود" وقرأ مضمون المنشور الذكان يقولك

"قولوا لعبد الناصر عيب أن يرميكم فى الصحراء المك شوفة حتى

الموت فزعا أو عطشا أو جوعا".
أى عار ، وأى هوان؟
وانفطرت القبائل البدوية فى تية صحراء سيناء المكشوفة وركض الجنود الذين تخلى "الجنرالات" وقادة الجيش عنهم لسب بسيط هوأ، معظمهم كان يدير المعركة من غرفة العمليات بالقاهرة.

وكان مشهدا فريدا لهؤلاء الذين ربطون بين "دينامية" الفعل الابداعى الذى يمكن تحقيقه وتجسيده فى الفعل الحياتي اليومى ودينامية" الوعى المشارك فى تحويل الصهيل الزلزال الى حركة حياتية يومية".

وشعر السيد حافظ " أنه واحد من المشاركين فى "كريشندو الصهيل" (أو كريشندو العناق بين وعى المثقف وحركته الحياتية بالاضافة الى تجسيد " الحلم الثورى "المتكئ على رؤية سياسية...

وكان هذا الدرس بليغا . ومقنعا وموحيا ، فقد تعلم "السيد حافظ" أن الكلمة الصادقة المسلحة بوعى ثورى، تؤتي ثمارها حين تتحولالى "فعل ثورى".

وتحويل " الوعى الثورى" إلى "فعل ثورى" هو المحضور الذى تخشى الحكومات والانظمة الديكتاتورية من وقوعه ، لنه يحمل بذرة نهايتها المأساوية؟

كانت الكلمة ثمرة يانعة ، وكان الوعى الثورى "ثمرة مرجأة" لكن وقوع " المحضور" حولها إلى ثمرة"بالفعل بالكمونية" وإلى حالة مشعة من حالات تحويل الوعى الثورى الى فعل ثورى عن طريق

الشهادة بالدم؟!

بعد مظاهرات جامعة الاسكندرية فى عام ١٩٦٨ ، اتخذ " الوعى الثورى " لطبقة ابناء الفلاحين والعمال الذين يتلقون تعليمهم بالمجان) مسارا أخر ، إذ بدأ اصحاب هؤلاء " الوعى " يفضلون بين عبد الناصر كزعيم وبين عبد الناصر كنظام (أى حكومة و دولة تملك من المؤسسات القمعية والاجهزة السرية ، وأمراض التسلط الادارى ، والبيوقراطية ، والقهر المعنوى وخلخلة الاستقرار الاجتماعى والاقتصادي وهيمنة هذه المؤسسات والاجهزة على الحياة فى مصر).

ومن هنا.. فإن الصدام الدموي الذى حدث فى عام ١٩٦٨. لم يكن بين "عبد الناصر " (الرمز والزعيم). وتيار الوعى الثورى، وإنما كان بين الذين دفعوا الثمن الفادح للهزيمة(الصدمة المعنوية) ، والانكسار القوى ، والشعور بعبثية وفوضوية الأبنية العسكرية الفوية ، وغياب الحرية والديموقراطية بدعوى الإعداد للحب وعدم التشكيك فى صلابة الجهة الوطنية؟!) وبين عبد الناصر – النظام والدولة؟!

وقيل صدرت الأوامر بالتراجع والانسحاب ، ولا أظن أحدا يسمع مثل هذا الندءا فى يوم القيامة ، والناس من هول القارعة فى سكرة شديدة!

ولا يهمنى إذا كانت الاوامر قد صدرت أو لم تصدر ، فقد تحولت سيناء إلى "برزخ" للألم المر المالح ، ومعبر للمكابد الدموية، ومسرح لليتم الفاجع ، واتجه الابناء (الجنود) نحو "قناة السويس" ثم عربوا النقاة سباحة حتى انشلتهم القوارب، ثم واصلوا الركض على غير هدى الـأن اهتدى كل منهم الى بيت أمه.

ولا أنسى واحدا من هؤلاء الابناء (الجنود الرجال) صادفته راكضا على الطريق الزراعى لمدينة المنصورة ، و قد تورمت قدماه وتقرحتا ، وأنتفخ وجه ، فلما استوقفته فر منى مذعورا فلاحقته مهدئنا من روعه ، إذ ظن أننى أستوقفته للتبليغ عن "فراره" فلما أطمأن الى وقف وهو يلهث، وعرى جسمه المتقرح ، وذراعيه المحترقين ، وحين بدأت أحاوره أكتشفت انعقاد لسانه من أثر الصدمة ، فأدركت أنه عاد من سيناء راكضا عبر قناة السويس، ولم يجد ما يحتمى به غير بيت أمه فى قريته الصغيرة.

ورجوته أن يتمهل لتناول الشاي أو القهوة على الطريق فرفض ، فتركته لحاله ، وغيرت اتجاهي وبكيت؟!

إذن.. فهى القارعة التى لم يسمع زلزالها إلا الفلاحون الفقراء ، والعمال الفقراء وأبناؤهم الذين ساقوهم إلى صحراء سيناء المكشوفة بينما "الجنرالات" فى غرف النوم المكيفة يغطون فى نوم عميق؟!

وكان لابد أن ينهض أبناء الفقراء من الصدمة المعنوية، ويطالبون بإخراج الجنبلات من غرف النوم المكيفة محاكمتهم.

وهكذا..خرج السيد حافظ " مع صهيل جامعة الاسكندرية لكى تتحلو الاسكندرية الى وردة من الدم والنار؟ واجتاح الصهيل الزلزال كل شئ فى المدينة العريقة ؟ وافاقت المخابرات والاجهزة القمعية على صوت الصهيل – الزلزال وأخذتها المباغتة فلم تجد بدا من إطلاق الرصاص على المتظاهريه بحجة تفرقتهم " ولسنا نجد وقتا لاضاعته".

وكانت هذه ظاهرة صحية. حرضت عبد الناصر على إسقاط دولة المخابرات" ومراكز القوى، وتفويض الجماهير له ، وتفويضه للجماهير لاسترداد "الجذوة المقدسة التى تفرق بين الاحياء والاموات من البشر ، واستعارة هيبة الجنود الذين ساءت سمعتهم بعد هزيمة ١٩٦٧ والتفرقة بينهم وبين "الضباط الكبار" الذين ينامون فى الغرف المكيفة والخنادق المكيفة والجنود (أبناء الفقراء والذين لا خبز عندهم). وبناء الجبهة الداخلية ، وتطهيرها من عوامل التحلل والتفسخ والتسيب وقطع "عبد الناصر" شوطا كبيرا فى إنجاز هذا الأمر ، وأطلق على هذه الفترة مرحلة "حرب الاستئنزاف"

من الصدمة المعنوية الفادحة ، والانهيار الفاجع الى "حرب الاستنزاف " تراوح المد والجزر (فى بحر الايبداع) بين الصعود والهبوط وبدأت السلطة فى مصر تركز على هذا الرعيل من جيلنا الذى زاوج بين الكتابة والدم ، وكان "السيد حافظ" واحدا من هذا الرعيل اذى كان التوقيع بالدم (على خشبة المسرح) يقينا قاطعا بالنسبة له؟!

هو إذن هذا الرعيل الذى فجر التنافر فى عام ١٩٦٨ (عام المظاهرات الطلابية) وأوصله الى مرحلة النفور(أى النفور من مداهنات ومداهمات السلطة)* فى عام ١٩٧١ ، عام الانقلاب الرجعي وقطع راس الحكم الثورى ، وضرب "الغزالة البرية" حتى النخاع ،" وقتل الصهيل" و"البوح" ومسخ الكتابة بالدم ، ومزج الدم بالماء؟!

٥) وقوع الحلم الناصرى فى الأسر

حبيبتى.. أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والانسان

تطرح مسرحية "السيد حافظ " الاولى حبيبتى.. أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والانسان تجسيدا دراميا لجيل ثورة يوليو ١٩٥٢. وطموحاته ، وإحباطاته ، ومكابداته ، وحلمه الثورى الذى ارتطم بصخرة الهزيمة فى يونيه ١٩٦٧ حتى سال من رأسه الدم، وتناثر على الأسفلت الأسود شظايا تبوح للنصب التذكارى فى ميدان التحرير بسر العشق. وسر الشهادة الممنوعة!.

وللوهلة الأولى تأخذك الشخيات (التى تتراوح أعمارها بين ١٧ سنة بالنسبة لعائشة) (وأن كانت قد صرحت صفحة ٨٩ من المسرحية أن عمرها ٢٠ سنة تقريبا). " ويا سين" الذى يبلغ من العمر ٢٣ سنة إلى ساحة الحلم الثوري المقطوع الرأس زمانا ومكانا ، فقد اختار الكاتب عام ١٩٦٨ (وهو عام انفجار المظاهرات الطلابية التى كانت تطالب رؤوس الجنرالات والضباط الكبار الذين تخاذلوا وخذلوا الجندى والسلاح حتى وقعت الواقعة . ولحق بالحلم الثورى عار الهزيمة). وأختار المكان: أحد الملاجئ ليرمز الى انفصال "جيل يوليو ١٩٥٢" عن الواقع الحياتى والواقع السياسى أيضا. واصابته بحالة من الإحباط الكامل. الشامل ، والشيزوفرانيا القاتلة بحيث فقد. هويتهم السوية، وتحول حلمه الثورى من خصوبة الفعل والانجاز الى عقد الهذيان ، والهلوثة التى تصل إلى درجة اللغو والثرثرة.

كان هذا الجيل الأخضر نقيا. شفافا يكبر مع حلمه الثورى يوما بعد يوم. وعندما وقع هذا الحلم فى الأسر(بانكسار عبد الناصر ، وهيمنة الاجهزة القمعية التى كانت تمارس الاضطهاد النفسى ، وغسل

الدماغ على أصحاب الحلم) ، كسر هذا الجيل محارته الشفافة وخارج عاريا. نافيا ، يبرئ نفسه من عار الهزيمة وينتزع الخنجر القمعي من جثة فؤاده ، وكان صراخة عاليا ، وصرخته حارقة ، وشهقته نازفة تلامس لحم الحلم المتهرئ الذى يطؤه الجنرالات بالأحذية الثقيلة .

أنا لا أريد أن ألخص المسرحية ، لأن هذه العملية تفسد الإيقاع النفسي الذى يتسرب به الحوار. وتتندثر به الأحداث ، بالإضافة إلى عملية إلى عملية التلخيص تسئ الى التكنيك التجريبي الذى أتبعه المؤلف الذى يتراوح بين التقطيع النفسى للجمل بحيث يوازى درجة الإحباط التى تعانى منه الشخصية ، والتفسخ الذى يجسد فساد مدينة الجنرالات ذوى الرتب العسكرية العالية . كل شئ باطل كل شئ متفسخ. كل شئ فاسد ملوث. حتى اللغة التى أصابها الإحباط والرخاوة واللزوجة والازدواجية. ومن هنا فإننى أفضل أن اقتطف لك بعض الإشرافات الداخلية والشخصيات حين تجسد خلجاتها النفسة والحوار المسرحى.

شلبى : (لحمودة) بتحب الجملة الاسمية ولا الفعلية؟

حمودة : ما بحبش الجمل

شلبى : تبقى بتحب الكلمة.

حمودة : أنا بحب الأرقام كلها وأحب الجملة الفعلية والاسمية!

"صفحة١٢"

ومن الواضح ان هذه الإشراقة النفسية لهذا الجيل المحبط تصور نفوره من الكلمة السالبة. ألم تهزمنا الخطب العنترية ،

والبلاغات العسكرية الكاذبة ، والأناشيد الحماسية الجوفاء!

في الملجأ الذى يعيش فيه جيل ثورة يوليو ومعه الحلم الثوري المحيط . تحاصر السلطة التى يمثلها المشرف "طه" ـ ٤٥ سنة ـ والمشرفة "خديجة" ـ ٤٥ سنة ـ الجيل والحلم معا ، بدأت تهشم رأس الحلم المقطوع ، وتفتت الكيان الإنسانى على مستوى "الفرد" (لا على مستوى المواطن لأن " المواطن" ليس له وجود وبالتالى فإن "السلطة" أخذت تحشد أجهزتها القمعية فى طمث ومحو ملامح ، وسمات الفرد!).

وهكذا أصبح الكل محاصرا داخل الوطن الفرد – الفرد ، والفرد المواطن ، ثم الفرد- الأمة. والأمة – الفرد ! ونجحت المؤسسات القمعية فى تقزيم الفرد وتقزيم الأمة ، ولم يبق إلا الرماد المتناثر فى الأفق الرمادي الملطخ بالدم؟!

هذه هى الفكرة المحورية حصار الفرد أدى الى حصار الوطن ، وحصار الوطن أفضى الى هزيمة الفرد ، وهزيمة الوطن!.

وينفخ المؤلف فى "جذوة الشعر" التى يتفرع فى الصدر حبالاً من الضوء الشفاف و جذوع من الاشجار المنسة ، وعشبا يابسا ينعى النهر الذي يعانى من سنوات "التحريق" والجفاف ، ويتحسس "الدقة الشعراوية" المنهمرة من ضلوع شخصياته المنحرقة للتحرر من الخوف. ومقاومة الأرهاب وممارسة الحرية " كفعلط" حياتي!

(صفحة٥١): عائشة : أنهار من المطر ، وترعى "العطاشى" وجسور الخيانة . وقناطر المشتاقين للعبور.

هدى: الأرض هى الأرض. الهواء هو الهوا. الشمس هى الشمس. والفصول هى الفصول ، ماتحلميش بقى!

أزهار: على القلعة حيخدونا.. زى ما أخدوا أبويا . وفى سجن القلعة رموه على القلاع فى المينا . البحر بينادينا ، والسواحل فى السحر والشفق.. ضميت دراعى للى مالوش حبيب يا سواحل الدنيا يا حلمى أمتى تاخدينى لمركب حبيبى!)

(صفحة ٦١) : ياسين: مدى مفرشك زخرفية بصورتى ، وصور أهلى باللون الأخضر والأحمر والأبيض ، باللون الأخضر ارسمى الأرض ، باللون الأخضر ارسمى السماء ، باللون الأبيض ارسمينا وحطى الشوك على المفارش!

جاذبية الشعر تشد المنولوج الداخلى ، فينبثق دفقة دفقة من بؤرة اللاشعور غلى الشعور ، إلى "التوج الدرامى"!

وينفجر "الكريشندو" المكتوم إيقاعا إيقاعا ، وسوناتا سوناتا ، ويمتزج الشعر بدم الحلم المهضوم ، ويبلغ الموقف الدرامى ذروته ، حين يزور "الملجأ" مسئول عظيم(من إياهم)، يحترف الثرثرة الغبية وسيدة جليلة من سيدات المجتمع (البنفسجى) ويتطلف "المشرف طه". و"المشرفة خديجة مع الأولاد" لحبك الدور ، وعدم إفساد جو الحفل الذى ستنتشر صورة ووقائعه فى الصحف . ويرتدى كل منهم قناع التلطف والمجاملة.

ويبدأ المسئول العظيم فى إلقاء كلمته ، ويقاطعه "الأولاد" بطريقة "تنافر الأضداد " ويتنامى التنافر بينهم وبينه ، وتتقدم محيية

لتلقى كلمة "البنات" و "ينفجر" الحلم على هيئة"منولوج" ملتاع.

مجيدة: أنت يا وطنى ، هل أنت أمامى أم خلفى ، أم بجواري ، أم أنا أنت؟! ومن أكون أنا ومن تكون أنت؟!

حنجرتى ملايين خرساء ، يخرج من ضلوعي الفقراء ، أحلامهم أعلامهم ، وانا فى بدء الأعماق والميلاد ، كنت خطأ فى خريطتك . وسطرا فى تاريخ الخفاء ، وملجأ لبحار عاشق ، الثوار كانوا ، ومازالوا ، سكون ماساة الثائرين إنهم يوصفون بالخسة والتآمر على السلطان وقالوا إنك وطنى؟! أم ان خريطتك سحابة سراب. وخرائط الدنيا أكذوبة سحب الحق ، إنى قدمت أو أنت قدمت داخلى ، الحق أنى لا أعرف يا وطنى . لا أعرف .. لا أعرف يا ... (ص٨٤).

هدى: كان لكل منا عري.

حموده: وعروسة.

عائشة: وحصان.

مقبل: وبسمة .

شلبى: وحلم

نادية: وخاطر.

حمودة: كنا مثل القبعة.

مقبل : والسفر.

شلبى: والألحان

ياسين: والدنيا.

حنفى : والاذان.

نادية : كنا نعرف

مجيدة: قلاع العصافير الخجلى.

أزهار: واحتمالات القدر.

عائشة: وقرارات السحب

هدى: و:إشارات القمر

نادية: كنا ن درك الحذر.

حمودة : وقوانين الجدل.

الجميع

(يغنون): من فضلك يا سيد.. خدنى فى منديلك.

وألق به فى النيل

يوما سأصير أرجوحة أطفال

من فضلك يا سيد.. منى لا تخف

فأنا أصلى حبا

وأبى لا أعرفهن :ان أبى منسيا؟

ربما كان هناك

فى أرض وسماء

شلبى: فى بهوت أو كمشيش أو الاسماعيلية.

من فضلك يا سيد.. خدنى فى منديلك.

دعنى أمام النيل! (ص ١١٠ – ١١١)

لم يعضم "الوعى "جيل ثورة يوليو من "معاناة" الهزيمة " و" الوقوف " على حافة الصراخ الذى يقضى إلى الصراخ ، بل إلى طبقات

متراكمة من الصراخ ، ومن يصرخ يجرونه إلى ما وراء الشمس حيث لا أحد!

ويحاول المشرف "طه" والمشرفة "خديجة " تطويع " الانفجار" وتطويقه عن طريق الترغيب والترهيب لكتابة تعهد بعدم اللجوء الى "الفعل الثورى" أسوة بـ "بيرم التونسى " الذى اعتذر للملك (؟!).

ويتخذ "الأولاد" قرارهم الحاسم ، ويعتصمون فى المبنى ، ويحتلونه ، إيماء الى انتصار "الوعى الثورى" على الواقع المشبع برائحة التحلل والعفونة

وتنتهى المسرحية بدق الجرس ، ويقف "الأولاد" فى طابور ، ويذهبون فى خطوات منظمة ويغنون.

- ضع السماعة ايها الطيب على قلب شجرة واسمع قلب الاشجار.

ضع السماعة أيها الطبيب على قلب حجرة واسمع قلب الاحجار ، إن قلبى ليس مثل قلبهم.. إن قلبى ليس مثل قلوبهم..

ويمكن القول – بإيجاز – إن هذه المسرحية تدين نظام الحكم الناصرى كمؤسسات قمعية، ولا تدين عبد الناصر كزعامة ذات إشعاع وطنى وقومى ، ومعنوى واجتماعي ويحمل عام ١٩٦٨ وهو العام الذى تناوله هذه المسرحية، رمزا سياسيا ، فهو العام الذى انفجرت فيه المظاهرات الطلابية ، وتمحور"الوعى الطلابى " حول "إجتياز" الهزيمة" بقطع "رؤوس" المؤسة العسكرية الناصرية، التى كانت تدير العمليات العسكرية من غرفة القيادة بالقاهرة بينما الجنود (أبناء

الفلاحين الفقراء) يعانون محنة القهر بتفوق السلاح الامريكى فى الصرحاء المكشوفة.

* اللغة الدرامية:

لا أوافق كاتب المسرحية على استخدام نمطين لغويين (اللغة الفصحى ، واللهجة العامية المحلة بالتكثيف الشعرى الشفاف) لأن ذلك – في رايي – يشتت التركيز الذهنى عند المتفرج بالإضافة الى فرض نوع من الاختلاف فى التذوق الدرامى ، والمشاركة فى "إنجاز" الحدث المسرحى ، وهذا على ما أعتقد عكس ما أراده المؤلف. الذى أراد أن يطوع اللغة الفصحى. واللهجة العامية عن طريق "التفجير الشعرى" ، والحوار الخاطف ، والمونولوج المشبع بالإيماءات النفسية إذ أن "جبروت" اللغة الفصحى ، وخصوبة إشعاعها ، وهارمونية تركيبها قلل – فى رأيى- من قيمة ،وفعالية " اللهجة العامية ، المطعمة بالشحنة الشعرية الشفافة.

والتضاد اللغوى. والتاقطع التعبيري. الذى فجرته الشخصيات عند ملامسة اللهجة العامية الشفافة لأفق اللغة الفصحى اللانهائى نجح فى إبراز الفكرة المحورية ، فقد يظن المرء للوهلة الاولى أن الشخصيات محبطة لكنه حين يستجمع جزيئات الدلالات النفسية وبخاصة فى "المونولوجات" المتصاعدة الإيقاعات يدرك " أن "الحلم" هو الذى وصل إلى حافة الإحباط ، بينما "الشخصيات" تحاول استنفاذده ، والفرار به إلى مدينة جديدة تنكشم المؤسسات القمعية أو تتلائى ، ويكبر "الكيان الإنساني" وتلامس طموحاته الوطنية والقومية

حافة الأفق اللانهائى.

_ هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك

.... والزعاليك هنا هم الصعاليك. أى هذه "العينات البشرية" التى تضج بالحيوية ، والاندماج الامل فى دائرة الصراع الحياتي ، والتدخل الفعال فى تسيير دفة الحياة وفق طموحاتها ، وأهوائها ، ووؤيتها "الفلسفية" التى تتكئ على "ممارسة الحياة" والصعايك هم هؤلاء الناس السبسطاء. الظامئون لحياة خالية من الشر والظلم ، والدمامة ، لكنهم لا يملكون أجنحة للتحليق بهذا "الحلم" إلى دائرة أوسع من دائرة أهتماماتهم اليومية التى تضيق بهم. فهم اسرى"الواقع الحياتى" المحبط (بفتح وجر الباء) ولا يستطيعون منه فكاكا. الصعاليك – إذن – هؤلاء البشر العاديون. الذين يخففون عن بعضهم بعضا كثيرا من قسوة الحياة الفظة ، الخشنة ، الغليظة ، البشعة ، هم "انيسة" ولا يهمها أن يلوث الآخرون سمعتها ، فهى الحياة الخصبة ، والخصوبة المتدفقة بماء العشق والدفءالأنثوى الحار). وعم محمود (بائع البطاطا الحلوة التى تلبي نداء الجوع عند الجماهير المتشققة الأيدى). وعبد السميع (ماسح الاحذية ، فى ثيابه الرثة وذقنة الكثيفة الشعر؟ وقدمية العارتين) الصعيدي الذى عشق الاسكندرية. ووقع فى هواها. واحتمل اذى الايام والناس فيها وعم"شحاته" و "حوده" الذى ينشطر الى أثنين "حوده" رقم"١" وحودة رقم"٢" و"العسكرى" الانتهازي ، الذى يمتص دم "الغلابة" لأنه جزء من "السلطة العسكرية" وأداة من أدوات القهر ، والمثقف المصاب بالازدواجية ، والعجز عند القيام

بفعل ما (فعل ثورى على وجه التحديد). والانفصام فى الشخصية ، والتعالى عن حركة المجتمع. فى نفس الوقت الذى لا يستطيع فيه قضاء حاجته ، وتفريغ أمعائه " فى المرحاض إلا بعد أن ييسر له "الصعاليك" مكانا فى المرحاضَ.

- المثقف (لعم شحاته) يا راجل أنت ، طلع الراجل اللى جوه ده !

شحاته ومحمود(معا).

حوده: (للمثقف) سمعت يا سيدى!

المثقف: الراجل اللى ج وه أ،هو راجل؟

(ص١٨٥) (يقصد الرجل الذى فى المرحاض)

وهذه السخرية المبطنة تزري بموقف المثقف (استاذ الجامعة) الذى لا ينال منه الصعاليك سوى فضلات أمعائه!

الصعاليك (كطبقة) – مقابل المثقف (البرجوازي) كممثل لطبقة ، أو شاهد عيان لانتماء طبقى أكثر وعياص ، وأ،ضج رؤية رغم محاصرة "الأقنعة القمعية" لحلمهم المحبط!

وقد برزت السمات النفسية لشخصيات الصعاليك المتميزة. المنفردة فى تعاملها الحياتى. بينما ظل المثقف نمطا(لا شخصية متميزة متفردة) مندمغا فى أنماط أخرى من الشرائح البرجوازية التى تعتلى قمة الهرم الثقافى فى "الفكر السائد المعلن" وهذه النمطية أضعفت من تأثير موقف الصعاليك كطبقة على موقف المثقفين كنمط "جشتاطلي " جامد!

وهناك نقطة أخرى، وهى مسألة اللهجة العامية" فى المسرح التجريبي ، إذ أن التجريب يقتنص "تكريس" تركيبات لغوية مشعة ،

تومئ وتلتف وتتشابك ، وتندمج وتندغم ثم تنفرط فى غيقاعات درامية مشتعلة ولا أظن أن إيقاع اللهجة العامية و"تركيباته" السهلة تمكن المؤلف من إشباع اتجاهه التجريبى.

على أن الأمر من وجهة نظر تاريخية ، بقى فى هذا الاطار ، إن هذه شهادة من هذا الجيل من شاهد (أدلى بشهادة كتبها بالدم ، والطمى ، والماء الحارة) ينتمى الى جيل ما وراء الشمس حيث مملكة الكلمات السرية تتسنبل فى رحم الأرض وخصوبة النهر ، وحافة الضفة التى تخفى سر العشق وسر الكلمات الخضراء!

الروايـــة



المفهوم الحديث للكتابة الروائية

فى رواية " ما أنا بكاتب " للكاتب السيد حافظ

بقلم د. وفاء كمالو – مصر

أنا من اختفيت تحت جلدك، أنا من شهقت معي فشاهدت في عينيك القمر والشمس ، العشق حرية وأنا حين أهوى أنسى الحدود، آه يا سهر أحيانا أكتب قصيدة على خديك فأجدها على خد القمر، وفي وقت أحضن القمر فأحضنك أنت، أحيانا أقبلك فأجدني أقبل النجوم، أتحسس نهديك فأجدني أتحسس الشمس، لقد عشقت كتابة الأشعار على نهديك، والشوق لك لا ينتهي وأنا معك، أنت زلزلة الحب، والحب روح تولد قبل الجسد، وأنت يا سهر سيدة الحزن البنفسجي وعشقي الشجي وتاريخ جنوني، نسيت على نهديك وردتين، وعلى شفتيك قصيدتين، فمن يعطر أيامك يا سهر؟ الحب لا يعرف السلطة ولا الأخلاق ولا الحلال من الحرام ، أنا رجلك الحقيقي المعذب بالشوق والشغف، وليس زوجك -، الجحيم سقوط وانهيار، والخيانة بعض من العشق .

تأخذنا تلك الإيقاعات إلى الرواية المثيرة المشاغبة "ما أنا بكاتب "، للمؤلف الكبير السيد حافظ، أحد كبار مبدعي مصر، الذي يمتلك حضورا إبداعيا مدهشا، يحرك موجات الوعي في قلب المشهد الثقافي، يؤمن أن الكتابة يجب أن تكون حية، تشتبك مع قضايا الواقع والإنسان، تقتحم المناطق الشائكة، وتحرك ركود السائد والكائن، لتلامس آفاق ما يجب أن يكون، عبر فكر ثائر وأسلوب متوهج، وصياغات متفردة، بعثت

وجودا ينبض بحرارة التكشف وعمق التساؤلات، تلك الحالة التي تؤكد أننا أمام كيان إبداعي مثير للجدل والتساؤلات، يمتلك مقدرة البوح والمكاشفة ويستطيع أن يسقط الحدود الفاصلة بين الأرض والسماء .

تأتي رواية ما أنا بكاتب كسردية متمردة على شكل الكتابة القديمة، خرجت من نفحة الروح، أبطالها هم أبطال رواية قهوة سادة، كابتشينو، شاي أخضر، شاي بالياسمين، كل من عيها خان، وحتى يطمئن قلبي، فهي استكمال لسباعية روائية ضخمة غزيرة التفاصيل، تروي عن الإنسان والتاريخ، الحب والجنس، السياسة والاقتصاد، الصعود والسقوط، وجموح الوعي واندفاعات المستحيل، وكما يشير المؤلف الكبير -، فقد شارك في هذا الجزء من خارج مصر، ريتشارد بيرتون، عباس حلمي الأول، وسعيد بن محمد علي، بالاشتراك مع نجوم الرواية الكبار فتحي رضوان خليل، سهر، شهر زاد، تهاني، كاظم، وردة .

تمثل هذه الرواية لحظة فارقة في تاريخ مؤلفها، فهي وثيقة إبداعية تفتح المسارات إلي آفاق رحبة، نمتلك فيها الصوت والوعي والذات والحرية، الحالة الفنية تشتبك مع أشرس قضايا الإنسان، التقنيات الفريدة تضع الماضي في قلب الحاضر، والحاضر في عقل المستقبل، عذابات المرأة الشرقية

حاضرة بقوة في قلب المشهد الروائي، والمعالجة لا تأتي أحادية المنظور، لكنها تكتمل عبر الحضور الجدلي للتاريخ في عمق مرجعيات الواقع الحالي، وللرجال في حياة النساء، وإذا كانت هذه التجربة، ترتكز بشكل أساسي على المفهوم الحديث للكتابة الروائية، من حيث السرد والتقنيات والتصاعد وإيقاعات الحس والمشاعر وعذابات الأعماق وتيارات الوعي، فإنها قد تباعدت عن الأطر المرجعية الثابتة، واتجهت نحو التمرد على سلطة الواقع، لتعلن أن المجد لاندفاعات العقل والروح والجسد وخصوصية الذات، وتفاصيل الحياة اليومية، وتظل الجماليات الثائرة هي الأكثر حضورا في قلب هذا العالم الروائي، الذي تتفجر فيه المعاني لتتحول إلى تيارات من الفكر المشاغب، الذي ينتج فيضا من الدلالات الحية

يشعر المتلقي مع المؤلف العبقري سيد حافظ ، بعذابات القبض على جمرات الفن النارية، فالرواية تكشف المجتمع والأسرة وخطايا الرجال والنساء، تروي عن خلاعة الحقيقة وعذابات السقوط، وفي هذا السياق يندفع المتلقي إلى مواجهات الوجود، وامتلاك بعض ملامح الحقيقة، حقيقة الحرية والعدل والاستبداد، وسقوط الإنسان الحتمي في دوامات العبث، ونفي الروح واستباحة الجسد، ويذكر أن المؤلف استطاع -، عبر الأجزاء السبعة للملحمة الروائية -, أن يحافظ على موجات

الشغف التي ربطت القارىء بأبطال الرواية، الذين عاشوا صراعات الوجود والجموح والطموح، ظلوا يشاغبون الزمن ليرسموا مفارقات التناقض، وعذابات الإنسان في كون مخيف، أعلن العصيان على المعنى والهدف والدلالات، وهكذا تمتد الوقائع والمشاعر وتتصاعد الأحداث وتنمو الشخصيات، ويظل فتحي رضوان خليل هو الفكرة الأساسية، التي فجرت كل هذا الإبداع الأخاذ، الذي تجاوز به المؤلف سيد حافظ كل حدود التصورات، فهدم المعايير المألوفة والقيم السائدة ، لنصبح أمام حالة فنية تتمرد على القولبة والنمطية، وتكشف عن حرفية عالية تضم وجودا من الفن والسياسة والتاريخ، والعشق والسهر والجمال .

في المستشفى كان فتحي رضوان يبكي بجنون، ينظر إلى سهر، وهي تحتضن الطفل الأشقر، الذي اعتبروه جميعا ابن منقذ زوجها، لكن الحقيقة هي أن الولد هو ابن فتحي، ليالي الشغف وتيارات العشق والجنون تشهد بذلك، أهانته شهر زاد وقالت ، الولد ليس ابنه، وحين عاد فتحي إلى بيته كانت زوجته تهاني في حالة ولادة، وفي المستشفى يأتي الطفل آدم، الأم ترى وليدها الجميل، بينما يرى فتحي الولدين، يتذكر لياليه مع سهر، وقصائده التي اعتاد أن يكتبها على خديها ونهديها .

الحياة في دبي هي كون فاتن، وغربة قاسية، كتب فتحي رضوان في مقالته اليومية عن الأمة التي يحكمها الخصيان، وتفعل كل المحرمات باسم الدين، ويذكر أن العتبة الثانية من الفصل الأول، التي جاءت بعنوان عن الخطيئة والعشق، قرأنا من خلالها عن المتنبي وأبي نواس وامرؤ القيس، عن المعري وأحمد شوقي وصلاح عبد الصبور، عبد الرحمن الشرقاوي ونزار قباني وبدر شاكر السياب، ثم علمنا أن رأس فتحي رضوان في الإسكندرية، وجسده في القاهرة، وروحه في كل ساعة تطوف في بغداد وتونس والمغرب ودبي، قلبه مكسور الجناحين لا يطير، وعبر النقلات الناعمة السريعة المدهشة، نرى شهر زاد في المستشفى بجوار سهر، الطفل يرضع من ثديها، بينما هي تتابع حكايات شهر زاد عن سلمى – روحها السادسة -، فتدخل ونحن معها عالم سلمى وسيرين وسارة، الأولي مصرية مسلمة والثانية مسيحية والثالثة يهودية، تلك الحالة المسكونة بالدلالات الثرية، التي تأخذنا إلى رواية فريدة، داخل الرواية الأساسية ونصبح أمام نسيج عبقري يربط بين لشخصيات والأحداث والتاريخ والحب ومفارقات السقوط .

كانت سلمى هي روح سهر السادسة، في الثامنة عشر من عمرها، شمت جدتها رائحة عطر فاح في الغرفة حين ولادتها،

فصاحت "هذه البنت هدية من السماء "، تلك الحالة التي تؤكد أننا أمام روح واحدة تنتقل بين سهر ونور وشمس ووجد ولامار وسلمي، سلمى التي نراها أرق من الماء، تطاردها عصافير السماء ، الطيور تغرد لها فوق الشجرة، هي أنثى، همسة، نسمة، وغزالة سمراء، خطفت كل جمال النساء، صوتها جميل، تغني دائما في أفراح صديقاتها، أصلها من النوبة، أمها صفية نوبية الأصل وأبوها يمني، هو صانع نقوش الذهب، عمل عند أيتين اليهودي، ثم انفصل وفتح ورشة مستقلة، كان يعلم أن ابنته إذا ضحكت زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت للرجال شهواتها، وأن كل من رآها سكن في قلبه هواها، لذلك لم يعارضها حين رفضت الزواج من ابن عمها عمران، ومن إمام المسجد القريب، الذي تقدم لها رغم أنها في سن ابنته، ليجدد شبابه، منحها حق الاختيار، ثم كان زواجها من كريم هو مأساة مؤسفة، فالفتى الشاب لم يستطع استيعاب تلك الأنثى الصاخبة، وحين ظهر في حياتها تاجر المصوغات الثري الناضج، اندفع إليها وأرادها لنفسه فقتل زوجها لتكون له، وانطلقت تفاصيل الجحيم لنعايش عذابات العبث والسقوط في مصر حيث عبقرية الانصهار والالتحام، والتنوع الفريد، والجمال العجيب، والقبح الغريب .

عندما خلعت سيرين ملابسها في بيت سلمى، اندهشت من

جمال جسدها، دخل عليها عمر – أخو صديقتها -، فصرخت وخجلت وظل الدم يغلي في وجه الفتى، كانت المرة الأولى التي يرى جسد امرأة، لم ينم ليلتها، ظل يرتعش ، فالمصرية القبطية الشابة هي وردة بيضاء، شقراء متفتحة الخدين، ضفائرها تشغل الليل والشباب، وأهلها يعتقدون أنهم ورثة الفراعنة، ويلغون من التاريخ موسى واليهود، مع أنهم كانوا الأسبق، وفي سياق هذه الشخصيات والعلاقات نتعرف على سارة اليهودية المصرية، ابنة العم ايتين، صاحب أكبر بيت في حارة اليهود، يمتلك ورشة لصناعة الذهب، الصغيرة الجميلة تعشق حي بحري، وعلاقة الصديقات الثلاثة تفتح المسارات أمام بانوراما غزيرة التفاصيل لحياة وطقوس ومعتقدات المسلمين والمسيحيين واليهود .

كان حلم الجميلة سيرين هو أن تتزوج رجل أجنبي يذهب بها بعيدا عن مصر، تلك الرغبة التي تحيلنا بشكل مباشر إلى حياة سهر، وحين رأت سيرين ريتشارد بيرتون، وقعت في غرامه، فهو المثقف الإنجليزي عاشق القاهرة والشرق ، له صولات وجولات مع النساء، الوضع السياسي في مصر عام ١٨٥٣ كان يمثل مرحلة انتقالية خطيرة، بعد أن فرضت أوروبا على محمد علي إلغاء سياسة الاحتكار، وعبر التقنيات الروائية المدهشة نتابع مع سهر حكايات شهر زاد عن عصر محمد

علي في مصر, توظيف الفلاش باك يأخذنا إلى إبراهيم باشا وأبيه الوالي والصراع على حكم مصر، وكيف يموت إبراهيم في حياة أبيه، الذي يكاد يفقد عقلة وذاته وثباته، وهكذا تأخذنا جماليات الطرح الدرامي وسحر الأحداث إلى اشتباكات عميقة الدلالة، تمتد جذورها من الماضي إلى قلب الحاضر، حيث المفاهيم العقائدية المسكونة بالرؤى الأحادية المغلقة ، فنجد العسكري يتهم صمويل أنه مسيحي كافر، بينما يؤكد صمويل أن سارة اليهودية كافرة .

عبر حرفية الانتقال من الرواية الثانية إلى الرواية الأساسية، تصمت شهر زاد، ليتردد صوت فتحي رضوان وهو يتوحد مع مشاعره وأعماقه ويناجي سهر ، يريدها أن تدعه يضمها عارية حتى تسمع ما بقلبه، وحين التقيا سألته عن رقصة التانجو، وحدثها عن تباشير الحرية الأبدية، وترددت أصداء معلمة الفيزياء السويدية، التي غيرت حياة كاظم السوري، فقد ولد من جديد، واختلف منظور رؤيته للوجود، وظلت زوجته وردة حزينة متوترة، فقررت شهر زاد وزوجها، طرد لويزا السويدية .

تتقاطع حكايات الواقع مع أحداث الرواية ,ومع علاقات الماضي وترسم حكايات النساء على مواقع التواصل، ملامح السقوط الأبدي للرجال والنساء والجنس والحياة، ويشهد

مكتب الجريدة في دبي حضورا صاخبا للصحفية العراقية" حياة "، كانت لا تشبه النساء، يراها فتحي رضوان كأنها هبطت من كوكب آخر، تشبه نخيل الفرات السامق، واثقة من نفسها، عين فتحي على نهدها، قرر أن يعرفها ويسقط من قميصها ألف أنثى، حياة كانت شيعية، مكتبها في الجريدة بجانب مكتب فتحي ، المدفوع إلى عشق النساء عبر يقينه أنه هو البدايات والنهايات والحكايات ، لذلك لا مجال للبحث عن أسباب منطقية أو مبررات درامية لتلك الاندفاعات، فهو يعشق سهر ويحب تهاني، ويرى أن "حياة " هي مصداقية العشق، وهي الجوهر والتاريخ واختراق الجنون والعذابات، في منزلها أخبرها أنها وعد الوجود له، وأن البوح يثير عواصف الأشواق، وحين عاد إلى بيته نام بجوار تهاني، وظل يتذكر الأنثى التي رآها فوق التصورات، وهكذا تبقى النقلات السريعة المدهشة بين بيته وبيت حياة والمكتب، تبعث حضورا روائيا ممتعا ومثيرا، حيث ينطلق تيار الوعي والمشاعر لنعلم أنه سيذيب شفتي حياة في فمه ويعتصر نهديها، ليتركها نورا في سريره، تلك الحالة التي تبعث صدمة المعرفة ودهشة الإبداع.

نعود إلى حكايات شهر زاد عن ريتشارد بيرتون الإنجليزي، المولود في ١٨٢١، الرحالة الباحث عن الإنسان، الذي عشقته سيرين وأحبها هو بجنون، ذهبت إلى بيته وسألته عن

ديانته، وفجأة يأتي أخوها صمويل، فيخبأها بيرتون في غرفة نومه، وهكذا تمتد التقاطعات الحارة والمشاعر العنيفة، ويسيطر المؤلف الكبير سيد حافظ على مسارات الزمن ، حيث الماضي والحاضر والقادم، ويخبرنا فتحي رضوان، أن سهر هي وردة حمراء في دمه، الحياة بدونها اكتئاب وعذاب، فهو مبتلى بوجع الروح ووجع القلب وسرقة الحلم، ولذلك فهو يمشي على شهيق وزفير النساء .

ظلت حياة ابنة العراق تدعو الله ألا تضعف أمام فتحي رضوان، بينما يكتب هو في مقالاته أن الوطن ليس وليا ولا نبيا ولا قديسا، الوطن همجي عبثي فوضوي، والتاريخ يشهد على ذلك، وفي هذا الإطار المشحون بالحركة والإيقاع، والمشاعر والتناقضات، نرى فتحي رضوان وهو ينظر في عيني طفله الجميل آدم ويعانق زوجته تهاني، ويعلق على محاولات شداد لاستمالة سهر بثروته الضخمة ، يهديها أساور الذهب وتحذرها شهرزاد، فتطلب منها سهر أن تكمل حكاية سلمى وسيرين وسارة، ثم تندفع في جموح وتذهب إلى فتحي في الجريدة، فقد عرفت أن هناك امرأة أخرى في حياته، اشتعل بينهما الخلاف، أقسم لها أنه لم يسلم نفسه ولم ينم مع حياة، ضربها وبكت سهر، أخذها وذهب إلى الفندق وحجز غرفة ، وكانت أجمل مرة يتذوقا طعم الحب، همس لها أن كحل عينيها

بعض من أحرف قصائده، وأنها سر روحه وسحر وجوده .
هكذا يظل سيد حافظ يكتب إبداعا لا ينتهي، لكنه يتجدد بقوة الخصب والحياة، وجدل الماضي والحاضر وأحلام المستقبل، فهو كيان ثري بعث الوهج والروح في السردية الروائية المتمردة "ما أنا بكاتب "، لتصبح هي وباقي أجزاء الملحمة لحظة فاصلة في تاريخ الرواية العربية الحديثة .
في هذا السياق لم تأت هذه اللحظة الفاصلة من فراغ، لكنها تمثل انطلاقا إلي عالم رحب يرتكز على التجديد والتغيير والتجريب، فنحن أمام كتابة مشاغبة لشكل روائي يبعث تيارات الإدراك العقلي، ويكسر مفاهيم التوحد، يعتمد على رؤى جديدة لجدلية الزمان والمكان، حيث لغة السينما الجريئة والكاميرات الكاشفة، التي نلمسها عبر النقلات السريعة المتميزة، فمن المستشفى في دبي صباحا والسماء تنذر بسحب مطر قادمة، إلى بيت سلمى في غرفة نومها نهارا في زمن مغاير يعود قرنين إلى الوراء، ثم إلى بيت أيتين اليهودي، الحالة الفنية تكتمل عبر ذلك الإيقاع اللاهث وكذلك عبر تكنيك التصوير الداخلي والخارجي, فمن داخل الشقق إلى شاطيء البحر في الإسكندرية ، إلى نادي الجولف في دبي، وهكذا تنطلق موجات الحضور رفيع المستوى للأحداث وطبيعة الشخصيات .

تأتي نهايات المشاهد الروائية لتثير الدلالات حول البدايات الجديدة، فمن العشق والخيانة، إلى الحب والمعنى والوطن والاغتراب، الدلالات تأخذنا إلى السياسة والتاريخ وعلم الاجتماع والإسلاميات والعقائد، ابن خلدون يقول في مقدمته الشهيرة في القرن الرابع عشر، "عندما تنهار الدول يكثر المنجمون والمتسولون والمنافقون والمدعون، والكتبة والقوالون والمغنون النشاز، والمتصعلكون وضاربوا المندل وقارعوا الطبول، تلك الحالة التي تأتي كقراءة بليغة في قلب واقعنا الحالي، وعبر النقلات السريعة حول العالم يسيطر المؤلف على الزمن فننتقل من لندن ١٨٥٣ لنذهب إلى قصر رأس التين ليلا، ثم يأخذنا الفلاش باك إلى المواجهة الثائرة بين محمد علي وعمر مكرم، ونعود إلى إبراهيم باشا والأعيان في قصر رأس التين، لننطلق إلى قصر محمد على في حي محرم بك بالإسكندرية بعد صلاة المغرب، وعبر اللغة السينمائية الصاخبة ينقلنا سيد حافظ من المستشفى في دبي أمام غرفة العمليات، إلى تلك الحادثة التاريخية الدالة و بين محمد علي باشا والشيخ الجبرتي، الذي يأمره الباشا ألا يكتب إلا ما يقوله له هو، وما يعرفه هو، فرفض وقال ما أنا بكاتب ، سأظل أكتب تاريخ مصر الحقيقي يوما بيوم ، فقتلوا ابنه أمامه في صلاة الفجر و وجردوه من أمواله، وتركوه يموت

حسرة لأنه خرج عن طوع الحاكم المستبد، تلك الحالة السياسية الرافضة، التي ننتقل بعدها إلى جزء جديد من حكاية فتحي رضوان مع سهر لنلمس اندفاعات الجنس ومبررات الخيانة .

ضمن الملامح المسكونة بالدهشة وانتفاضات الجمال، نتوقف أمام تلك الفواصل التي جاءت عبر الرواية بعنوان" خد لك نفس " – حجر معسل مع شيشة نظيفة والماء بالثلج، خد لك نفس ثاني، خد لك نفس ثالث، ثم تنتهي الشيشة وننتقل إلى السجائر حيث خد لك نفس من سيجارة، ونفس من شيشة جديدة ظريفة بماء الليمون، ونفس تاني مع رشفة قهوة، وثالث مع آخر رشفة من الفنجان، يذكر أن هذه الأنفاس تأتي كزفرات وجودية حارة ترسم ملامح واقعية للناس في بلادنا الآن، فيقول المؤلف مثلا هل لرجل بسيط مثلي أن يتوضأ بنور قلب عذراء، وظل كحل امرأة ليس لعينيها الناعسة برا ولا بحر ؟ أما القضايا الاجتماعية التي نتابعها، فهي تأتي كإدانة لواقعنا الشرس القاسي المسكون بالخلل والتناقضات، وفي سياق متصل تأتي همسة السيد حافظ مع سيجارته حين يقول "هان عليك يا وطني أن تبيع أولادك لقاء حفنة من اللصوص " ؟ وهي جملة من مذكرات محمد فريد، وفي سياق متصل يتساءل المؤلف " كيف قتل العباسيون رضي الله عنهم، أولاد

فاطمة بنت محمد رسول الله ؟ وكيف قتل يزيد رضي الله عنه، الحسن والحسين والأحفاد ؟ كيف يكون القاتل رضي الله عنه، والمقتول رضي الله عنه ؟

كان النفس الذي جاء بطعم الفراولة، يروي عن الخيانة الالكترونية، حيث فشل الزواج في بعث موجات الإشباع العاطفي عند الرجل والمرأة، فهناك عشرات الرجال يجربون العلاقات الساخنة في غرف الدردشة الصوتية وعبر الصورة، بحثا عن إشباع افتراضي وهمي .

يتضح عبر هذه الملامح أن الأبعاد الروائية تخرج بقوة عن السائد والمألوف، لتمنحنا اشتباكات مثيرة مع جموح واقعنا الحالي، وهذا بالطبع يمثل طفرة جديدة في الكتابة الروائية، وفي سياق متصل يمثل الفن التشكيلي جزءا شديد الخصوصية ، يتضافر مع رواية ما أنا بكاتب، فهو منسوج بدقة مع التفاصيل والأحداث، اللوحات التشكيلية تروي وتبوح عن أسرار الفصول المتوالية، لوحة الغلاف تأخذنا إلى قلب هذا العالم المثير، واللوحات الداخلية ذات الأعماق الجمالية الساحرة، تشكل أبعادا بصرية ساحرة التأثير، تفتح المسارات أمام انتفاضات العقل ونبضات القلب وأحلام الخلاص، تلك الرؤى التي تبلورت عبر لمسات الفنان التشكيلي العالمي ماهر جرجس، ويذكر أن الصور الفوتوغرافية تمثل أبعادا فنية لافتة

تتضافر مع مفاهيم الجمال، وتبعث حضورا شديد الثراء للشخصيات التي غيرت مسار الفن والسياسة والتاريخ في الوطن العربي .

تمثل العناوين المتعددة للفصول الروائية جزءا شديد الدلالة من التكنيك الجديد الثائر، الذي استخدمه السيد حافظ، ورغم أنه يبدو مثيرا للتساؤلات، إلا أن القراءة الأعمق تكشف أن هذا التعدد هو امتلاك مدهش للوعي، وإدراك لمسارات الإبداع كما انه تحديد ضمني للمحتوى الروائي، فالفصل الأول له ستة عنوانين مقترحة هي : "سأحكي لك قصص العاشقين "، والثاني" سلمى وسيرين وسارة " –عندما اختفى الحب من حارتنا تحول الناس إلى كلاب شرسة أو فئران مذعورة-، والثالث" وهمت به وهم بها " -، المرأة الماجنة أشرف من الشيخ أو القسيس الذي يبيع كلمات الله للساسة والعابرين الجهلاء، وكان العنوان الرابع "العشاق يستيقظون مبكرا "، والخامس" شط اسكندرية "، - بلا خجل سأقول بصوت عال خانني الوطن كيف أحصل على حقي منه ؟ أما السادس فهو" وهمت به ".

يأتي الفصل الثاني الذي تسبقه عتبة ثالثة عن شعراء مصر ومثقفيها، - يأتي بالعنوان الأول "هناك كتابة تشبه الكتابة، ونساء تشبه النساء "، والعنوان الثاني" ربما نسيت أفراحي

في كحل عينيك، إن غبت عني غابت أفراحي وإن جئت عادت مهللة ".
في الفصل الثالث كان العنوان الأول هو " الحب قوة خفية للفرح والألم "، والثاني هو " الحب يكحل عيوننا بالجمال "، أما في الفصل الرابع فقد جاءت العناوين المقترحة كالتالي : " لا أتذكر أن الوطن أعطاني مرة واحدة وردة أو مظلة للمطر "، "أحيانا أراك في دمي وردة حمراء الخدين "، "أنا رجل يائس من هذا الوطن "، والرابع هو" الوطن شاخ، لا مهنة له الآن " .
أخيرا يأتي الفصل الخامس عبر ستة عناوين هي : " للنهر عتبات الأولي التسامح، والأخيرة الحب، وما بينهما غربة الروح "، " ولي في مصر نشيد نسي الناس حروفه في زحمة القهر والدنس " ، يا قرة عيني، ماذا يقول البحارة في نهر العشق والعرافات عني وعنك ؟ "، "وغنى الوطن والناس موتى جياع " ," تبا لك النور في القلوب خافت "، وأخيرا يأتي العنوان السادس " ليست كل حقيقة خيال، وليس كل خيال حقيقة " .
هذه العناوين المقترحة تربطها كلها صلة الدم الوثيقة برواية ما أنا بكاتب، كما أنها تمثل اتفاقا عظيما بين المؤلف والمتلقي، لممارسة أقصى درجات الحرية ، وهكذا وكما جاء

بالرواية فإنه لا عزاء لوطن يكره النبلاء، وما للورد ذنب سوى أنه الورد، أما سهر كما يراها فتحي رضوان خليل فهي شهوة مثل ترتيل الذكر في الحسين، بين القمر وعينيها قسم لا يعرف سره إلا فينوس ربة الجمال، وصوت شاعر جميل اسمه جبران خليل جبران .

د. وفاء كمالو

السيرة الذاتية

د. وفاء حامد كمالو

- كبير باحثى دراسات مسرحية ونقدية بالمجلس الأعلى للثقافة
- دكتوراه فى الدراما والنقد من أكاديمية الفنون بتقدير امتياز ٢٠٠٢
- ماجستير الدراما والنقد من أكاديمية الفنون
- دبلوم الدراسات العليا فى النقد الفنى من أكاديمية الفنون
- بكالوريوس علوم بيولوجى – جامعة القاهرة
- عضو اتحاد كتاب مصر
- عضو نقابة المهن التمثيلية – شعبة النقد
- عضو لجنة القراءة العليا بالرقابة على المصنفات الفنية
- عضو لجنة القراءة العليا بقطاع الفنون الشعبية

عديد من الدراسات المنشورة فى:

- مجلة المسرح
- مجلة الهلال
- آفاق مسرحية
- عالم المعرفة
- عالم الكتاب
- مجلة القاهرة
- المحيط الثقافي

عديد من المقالات المنشورة فى :

- جريدة الأهرام
- جريدة الأهرام المسائى
- جريدة القاهرة
- جريدة أوان الكويتية
- جريدة مسرحنا

الكتب :

- أيديولوجيا الالتزام فى المسرح المصرى المعاصر
- الإبداع المسرحى وسلطة الرقابة
- صورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت

إصدارات أكاديمية الفنون :

- تناقضات الوعى الفكرى فى تجربة الإبداع

إصدارات المركز القومى للمسرح :

- حاصلة على العديد من شهادات التقدير والدروع من المهرجانات المسرحية العربية والمحلية .



جماليات تشكيل مسرواية قهوة سادة وتداخل الأجناس في الرواية العربية

نموذجاً رواية " قهوة سادة "

للكاتب السيد حافظ

د. آمـال شوقى

تمهيد : (تداخل الأجناس فى الرواية العربية)

أولا : مفهوم الجنس الأدبى.

ثانيًا : التعريف بالمسرواية ، وأسباب ظهورها.

ثالثا : التطور التدريجى للمسرواية.

رابعًا : ترجمة الكاتب.

خامسًا : "قهوة سادة" محل الدراسة.

أولا :- مفهوم الجنس الأدبى

يعرف الجنس الأدبي بأنه "مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبية، ومعيار تصنيفي للنصوص التطبيقية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتحديد بنياته الدلالية والوظيفية من خلال مبدأى الثبات والتغير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الناجمة عن الانزياح والخرق النوعى".[١]

وقد شكل مصطلح "جنس"Genre إشكالية أدبية قديمًا وحديثًا، فهو مصطلح لم ترس قواعده في الخطاب النقدي الغربي إلا في بدايات القرن العشرين. وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هى Kind أوSort أو Species. وكلمة جنس ليست مقصورة على الأدب فحسب بل تستخدم في مجالات أخرى كالرسم والسينما[٢]؛حيث يتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير

(١) جميل حمداوى: نحو نظرية الأجناس الأدبية، (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، مؤسسة المثقف العربى، ط١، ٢٠١١م، ص٧.

(٢) ريهام حسنى: تماهى الأجناس الأدبية، معجم المصطلحات الثقافية مؤتمر أدباء مصر، الدورة الخامسة والعشرون "دورة محسن الخياط"، القاهرة، ديسمبر ٢٠١٠م ، ص٩.

مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره، ويعتمد ضبط الأثر على وجود ما يسمى شروط الجودة في الكتابة، وهى الشروط التي حددها أرسطو في المأساة المسرحية.

وعلى الرغم من الحداثة النسبية لمصطلح "جنس" Genre، فإن فكرة تقسيم الأدب إلى أجناس قديمة جدًا، وترجع إلى أيام أرسطو(٣٨٤-٣٢٢قبل الميلاد)؛ إذ حدد الخصائص المميزة لكل جنس من الأجناس الأدبية، ويعد كتابه "فن الشعر" مصدرًا أساسيًا للنقاد في تصنيف الأجناس الأدبية، وأصبحت هذه الخصائص بمثابة القوانين الثابتة لكل النقاد والمُبدعين يجب الالتزام بها.

وبناء على هذا الفصل بين الأجناس ظهر مبدأ "نقاء الأجناس" الذى يقوم على فكرة استقلال كل جنس بخصائصه المائزة، فلا يحق لجنس استعارة خصائص جنس آخر في عملية الإبداع الأدبى(١).

ويبدو أن تلك الفترة كانت حاسمة وفاصلة في تاريخ الأدب؛ إذ إن تغيير الثوابت ليس بالأمر اليسير، ولكن كان للتغيير أنصار ومؤيدون، فمع بدايات النصف الأول من القرن

---

(١) رشيد يحياوى: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، المغرب، إفريقيا الشرق، ط٢ ،١٩٩٩٤م، ص ١٩ .

العشرين ظهرت بعض الأصوات النقدية التي تبنت اتجاهًا ثارعلى فكرة نقاء الأجناس، ورفض التقسيمات المقترحة، ومثَّلَ هذا الاتجاه الناقد والكاتب الفرنسى"هوجو"، وبلغ الرفض والتغيير ذروته لدى الناقد الإيطالى بندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢)Bendetto croce الذى تبنى في كتابه (المجمل في فلسفة الفن) دعوته الصريحة لتجاوز التقسيم الإجناسى، كما كان الناقد "موريس بلانشو" أكثر حدة في دعوته إلى نفى الأجناس؛ إذ قال: "جوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهرى من كل تأكيد يجعله ثابتًا."(١)، كما ظهرت بعض الدراسات التي تنادى بسقوط الجدران العازلة بين الأجناس الأدبية كما جاء عند "سبيستان مرسيه" بقوله: "تساقطى، تساقطى أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع؛ لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجينة الأقفاص، حيث الفن محدود ومصغر"(٢).

ولعل الجدل حول نظرية الأجناس الأدبية قد بلغ ذروته في فترة ما بعد الحداثة لظهور مفهوم النسبية والفكر التفكيكى

---

(١) رشيد يحياوى: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، ص ٢٥ .
(٢) بول فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط ٣، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ١٩٨٣م، ص ١٤٩.

الذى تبناه "دريدا" في مقاله (قانون Deconstrictive النوعThe Law of Genre)حيث أعطى أبعادًا جديدة لنظرية النوع بقوله: "إن النص الأدبي لا ينتمى لجنس معين بل يسهم فيه"[١]، كما استند النقاد في دعوتهم لنفى مبدأ نقاء الأجناس إلى عجز الأجناس القديمة التى تحدث عنها أفلاطون وأرسطو، وبخاصة بعد تحول المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة[٢].

ويرى "تزفيتان تودروف" Tsvetan Todrof أن العمل الأدبي الجيد هو الذى يتخطى حدود الأجناس ليكون شيئًا جديدًا، ويضع التحديات في طريق أى محاولة لتصنيفه ضمن جنس أدبى معين[٣].

لقد رفضت النظريات الأدبية من الشكلانيين الروس إلى البنيوبة، فكرة الجنس الأدبى لعدم ملاءمتها للنتاج الفعلى، وتوقفت عن النص والأدبية؛ فيري "بندتو كروتشة" في الأدب مجموع المؤلفات الفردية، ويرى في الجنس الأدبى مبدأ

---

(١) رشيد يحياوى: مقدمة فى نظرية الأنواع الأدبية، ص ٢٦.
(٢) د.عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى ومقدمة في نظرية الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص ٢٤٩.
(٣) رشيد يحياوى: مقدمة فى نظرية الأنواع الأدبية، ص٢٥.

لتصنيف المؤلفات الفردية[1].

ويُلخص الناقد الماركسى "إيجلتون" ما قدمته حقبة ما بعد البنيوية من مفاهيم؛ إذ يقول: "إن النص القابل للكتابة، وعادة ما يكون نصًا حداثيًا، ليس له معنى محدد ولا مدلولات مستقرة، لكنه متعدد ومشتت، نسيج لا يُستنفد، أو مجرة من الدالات، نسيج محبوك من الشفرات ونُتف الشفرات، بإمكان الناقد أن يشق خلاله دربه الخاطئ، ليس ثمة بدايات ولا نهايات، ولا تتابعات لا يمكن قلبها، ولا تراتبية للمستويات النصية تخبرك بما هو أكثر، أو أقل دلالة، وكل النصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى، ليس بالمعنى التقليدى القائل بأن كل كلمة، أو عبارة أو شريحة هى إعادة صياغة لكتابات أخرى تسبق أو تحيط بالعمل. وليس ثمة شىء من قبيل الأصالة الأدبية، ولا شىء من قبيل العمل الأدبي الأول، فكل الأدب متناص"[2].

ولعل تلك التعددية الحاشدة التى تنطوى عليها اللغة في نظر

(١) د. لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان ناشرون،دار النهار للنشر،بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص ٦٨.

(٢) تيرى إيجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة:أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٦٦- ١٦٧.

ما بعد الحداثة هى المسئولة عن مجئ كل المفاهيم التى لا تستقر في مكان، والتى تسمح بمزيد من التداخل، ويُصبح على الكاتب فيما يرى بارت"أن يكون متربصًا وعنيدًا، عليه أن يتشبث، إزاء الجميع وضدهم، بالقدرة على الانحراف والانتظار، إن السلطة سرعان ما تستحوذ على متعة الكتابة، شأنها إزاء كل متعة، عسى أن تسخرها، وتجعل منها نتاجًا مبتذلا، وليس نشازًا. إن تغيير المواقع يمكن أن يعنى إذن، أن توجد حيث لا تُنتظر، كما أنه يعنى التنكر لكل ماكتب عندما توظفه سلطة التبعية"[١].

ويرى د/عبد المنعم تليمة أن المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية من حيث نشأة النوع الأدبى وتغيره وتاريخه وتلاشيه في نوع أدبى آخر أو انقراضه هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على فهم عالمهم الطبيعى في هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها[٢]، وهو ما أكده"

---

(١) رولان بارت: موت المؤلف، ضمن كتاب (درس السيميولوجيا) ترجمة: عبد السلام بنعبد العالى، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٣م، ص ٨٥

(٢) د.عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى ومقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٤٩.

برونتيير Ferdinand Brunetiere"ت ١٩٠٦م الذى يرى أن الأجناس الأدبية تولد وتنمو وتنضج وتموت كالأحياء، وتفسر المؤلفات، وتسبب وجودها(١).

ويرجع د/عبد المنعم تليمة مسألة تداخل المواقف إلى التطور العلمى والاجتماعى في العصر الحديث، لكنه سرعان ما ينتهى إلى النتيجة نفسها "إغناء متبادل" فلا يتعارض مع تمايز الأنواع الأدبية "إن التطور العلمى والاجتماعى في العصر الحديث أثر تأثيرًا عميقًا في التطور الفنى، جعل الفنون تتنوع، وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجمالية وصقلها، وأنشأ عادات ومدارك في التلقى جديدة؛ ولهذا كله وجدنا أن الآداب الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة غنية واسعة تداخل المواقف الأدبية الثلاثة في كل أثر أدبى ناجح فتحققت الملحمية والدرامية في الشعر الغنائى، وتحققت الغنائية والملحمية في الأدب المسرحى، وتداخلت المواقف الثلاثة في الرواية..إلخ. ولم يتعارض هذا التداخل مع تمايز الأنواع الأدبية، بل لقد أفاده وأغناه"(٢).

وعلى هذا فإن النوع الأدبى محكوم في نشأته وتاريخه بوضع

---

(١) د. لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٦٧.
(٢) المرجع السابق، ص ١٤٦.

اجتماعى محدد، تحكمه تلك القوانين الاجتماعية المتسببة في تطوره. كما أن المواقف ثابتة، لكنها متداخلة. أما الأنواع فمتغيرة، لكنها متمايزة.

وتلك هى صورة النظرية فيما بعد الحداثة؛ إذ "السعى الدائم نحو خلخلة المفاهيم المستقرة، فأصبحت شعارات مثل "الكتابة" و"النص" و"التناص" و"موت المؤلف" شعارات مرفوعة في مواجهة المفاهيم الراسخة، كمفاهيم "الأصالة" و "الصدق" و "الواقع" و "النوع الأدبى"[(١)]؛ ذلك أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[(٢)].

ويتضح مما سبق؛ أن تداخل الأجناس الأدبية أصبح أمرًا متعارفًا عليه وليس منكرًا أو مستبعدًا، فأصبحت الحدود بين الأجناس الأدبية فضفاضة ومرنة؛ ذلك "أن النظرية الأدبية المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع الأدبى، وتعالت على الفروق

---

(١) د.خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٣.

(٢) رولان بارت: موت المؤلف، ص ٨٥.

بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكرى يقوم على رفض التقليد، والتطلع إلى كل جديد"[١]، ويمكن للأجناس الأدبية أن تشترك في بعض الصفات وتتداخل فيما بينها.

وتنطلق هذه الدراسة بداية من عنوانها "المسرواية وتطورها دراسة موازنة بين كل من:"محاكمة إيزيس" للويس عوض، و"نيويورك ٨٠" ليوسف إدريس، و"قهوة سادة" للسيد حافظ" من كون الرواية أكثر الأنواع الأدبية قابلية وقدرة على امتصاص الأنواع الأدبية الأخرى بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفنى للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى، بكونها مفهوما مرنا ومفتوحا يسمح بالتداخل والتعدد.

وتطمح هذه الدراسة إلى استقراء صياغة جديدة لهذه العلاقة تستند إلى فهم مغاير لطبيعة النوع الذى يعتمد أساسًا على الرواية، ويقترب من المسرح والشعر والدراما، ولكل نوع من هذه الأنواع طريقته في إعادة تقديم الواقع وصياغته وتشكيله.

---

(١) د. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجًا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٨.

ثانيًا: - تعريف المسرواية ،وأسباب ظهورها

أ- تعريف المسرواية:

تعد المسرواية "شكلًا أدبيًا تتعاقب فيه الصيغتان السردية والمسرحية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز"(١). وأكد الدكتور وليد الخشاب أن المسرواية ظهرت في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر،عند فلوبير(١٨٢١-١٨٨٠) وهاردي(١٨٤٠-١٩٢٨) ثم جويس(١٨٨٢-١٩٤١) في القرن العشرين حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة في تصنيف الأجناس الأدبية ثم تحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة؛ نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية(الثورة الصناعية في نهاية القرن التاسع عشر)، وجاءت مسرواية "فلوبير" (غواية القديس أنطونيوس) محطمة للقوالب الجامدة، ومعتمدة على السرد والمسرح معًا".(٢)

---

(١) د. وليد خشاب: عندما تلجأ الرواية للمسرحية (عن المسرواية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١٢، العدد الأول من ربيع الأول، ١٩٩٣ م، ص ٦٠.

(٢) د. وليد خشاب: عندما تلجأ الرواية للمسرحية (عن المسرواية)، ص ٦١ .

ب- المسرواية فى ميزان النقد:

اختلفت نظرة النقاد فى قبول علاقة الرواية بالمسرحية والتداخل بينهما؛ فقد رأى "رينيه ويلك"أن نظرية الأنواع الأدبية لا تحتل مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية فى هذا القرن. وأرجع السبب فى ذلك أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية كبرى فى كتابات معظم كتاب عصرنا "فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواعًا جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم موضع شك"(١).

ويرى الدكتور لؤى خليل أن تداخل الأنواع حتمية لا مفر منها، بل تكاد تكون ضرورة لتطوير الأنواع واستمرارها(٢). ولكنه يفضى من خلال حديثه إلى تصنيف هذا التداخل بين الأنواع إلى ثلاثة أشكال:

١- الشكل الأول (تفرضه طبيعة الأدب):

ويكون مُنتج النص فى هذا الشكل حريصًا على نوع النص؛

---

(١) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د.محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م، ص٣١١.

(٢) لؤى على خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق، مجلة دمشق، المجلد ٣٠ ، العدد ٤٣، ٢٠١٤م. ص٦٥.

لأن التجديد الذى يريده لا يؤدى وظيفته إلا من خلال موقع هذا النص بين النصوص الأخرى التي تنتمى إليها النوع ونفسه.

٢- الشكل الثانى (يقوم على القصدية السابقة للمؤلف):

والغاية منه إضفاء روح الجدة على النص، من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تُخرجه عن التنميط النوعى، ويقترب هذا الشكل من سابقه فى احتفاظهما بنقاء الجنس الأدبي، غير أن حجم التداخل وحساسية الإبداع تعتمدان على الحساسية الإبداعية لمنتج النص، ومُتلقيه فى آن واحد.

٣- الشكل الثالث (لم يعترف بآليات التلقى):

يتعارض هذا الشكل الأخير مع أفق التلقى، فهو لم يضع بعد آليات لتلقيه، كما أنه لو وضع هذه الآليات لوقع فى قالب مع التصنيف التجنيسى. فهو شكل لا يؤمن بالثوابت ولا يعترف بها[١].

أما الدكتور عبد الرحيم الكردى؛ فيعدد أسباب انفتاح النوع الروائى واستيعابه أنواعًا أخرى، ويرجع هذا الانفتاح إلى

---

(١) لؤى على خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق، ص ١٥٦ .

عوامل اقتصادية، واجتماعية، وسياسية نرصد منها:

١- الثورة الهائلة فى وسائل الاتصال، مما أدى إلى إلغاء المسافات بين البشر، واتساع دوائر الوعى الإنسانى؛ وبالتالى سهولة انتقال الأفكار والقيم.

٢- تحول السلطات التقليدية نتيجة للحرية -الزائدة-، فلم يعد هناك سلطة للمعلم على التلميذ، أو للأم على ابنها؛ مما أدى إلى تغير الأفكار والمفاهيم الأخلاقية، وانعكس هذا بدوره على الأدب وتداخلاته.

٣- طوفان الأدوات التعبيرية غير اللغوية واجتياحها لمناطق شاسعة من الربوع التقليدية للملكة اللغوية، وساعد على ذلك الانتشار الهائل للقنوات التليفزيونية وشبكات المعلومات؛ مما جعل الكُتاب يشعرون أن التقنيات التقليدية للرواية بل للأدب عمومًا لم تعد قادرة على التعبير عن تجاربهم الجديدة، فمزقوا النوع الروائى لمرونته.

٤- انهيار القيم الأخلاقية المحلية والقومية، وحل محلها قيم السوق، وبالتالى تضخمت سلطة المتلقى؛ ولذلك اعتمد التشويق والعرض على أدوات ترضى الذوق الشعبى مثل: مزج الواقعى بالسحرى وحكاية الغرائب، وتصوير الشخصيات غير السوية، وتخفيف الأسلوب، وقصر

النصوص[1].

انعكست كل هذه العوامل على الأعمال الروائية الجديدة؛ فأصبحت لا تكسر فقط الحواجز بين الأنواع الأدبية، بل تعمل على تفجير النوع الأدبي من داخله، فهذه الأعمال تتمرد على القيم الجمالية التقليدية للنوع الروائى، وعلى التقنيات السردية الروائية، والطرق التقليدية فى تصوير الشخصيات والزمان والمكان، بل وتفتت الحبكة والحكاية معًا.

ج- أسباب ظهور المسرواية في الأدب العربي:

عُرفت "المسرواية" في الأدب العربي حين نشر توفيق الحكيم مسروايته (بنك القلق) في أخريات حياته الإبداعية (١٩٦٧م)، ويُرجع النقاد السبب في ظهورها إلى:

١- الرغبة في محاكاة الغرب.

٢- محاولة الإفادة دلاليًا من الجمع بين خطابي المسرحية والرواية.

٣- الحاجة إلى تحطيم القوالب الجامدة في تصنيف الأنواع الأدبية[2].

---

(١)-عبد الرحيم الكردى: السرد الروائى وتداخل الأنواع نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، مؤتمر أدباء مصر "أسئلة السرد الجديد "الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، ٢٠٠٨م، ص ١٣٨-٢١٩ .

(٢) د. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس فى الرواية العربية، ص ٥١.

٤- قدرة الدراما الهائلة على التشخيص والدخول في أعماق النفس الإنسانية، وإظهار تمزقها، ورصد خفاياها، ورسم أحلامها وآمالها، والتعبير عن حركة الإنسان الدائمة في المجتمع(١). ويري د/محمد نجيب التلاوى أن محاولة توفيق الحكيم في كتابة المسرواية تعد "محاولة فاشلة"(٢)؛ إذ إنه فصل بين السرد والحوار وباعد بينهما في فصول متتالية، ثم وجدت محاولات أخرى لكتابتها عند كل من: الدكتور لويس عوض في "محاكمة إيزيس"، والدكتور يوسف إدريس في "نيويورك ٨٠"، والسيد حافظ في "قهوة سادة" ... وبقية مشروعه المسروائى .

وفى الحقيقة تعد محاولة الحكيم"بنك القلق" الشكل البكر للمسرواية في الأدب العربي وأختلف مع د/التلاوى؛ إذ لا يمكن وصفها بالفاشلة، وإنما يمكن وصفها بالمغايرة للنمط الروائى السائد في فترة كتابتها.

---

(١) د. وليد خشاب: عندما تلجأ الرواية للمسرحية، ص ٦١.

(٢)-د. محمد نجيب التلاوى: الذات والمهماز (دراسة التقاطب فى صراع روايات المواجهة الحضارية)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ٢١٨.

ثالثًا: - التطورالتدريجى للمسرواية

بعد رحيل توفيق الحكيم(١٨٩٨-١٩٨٧) صاحب(بنك القلق)، وكذلك لويس عوض(١٩١٤- ١٩٨٩) صاحب(محاكمة إيزيس)، ويوسف إدريس(١٩٢٧ -١٩٩١) صاحب (نيويورك ٨٠) أوشك المشهد الإبداعي أن ينسى هذا النوع الأدبي الذى يمزج بين تقنيات المسرح والرواية والمسمى بـ(المسرواية) إلا أن ظهرت المسرواية الجديدة (قهوة سادة) للسيد حافظ (١٩٤٨-...) على الساحة الإبداعية من جديد، وهو ما أثار فضول البحث النقدى للتعرف عليها.

وتأتى مسرواية بنك القلق لتوفيق الحكيم شكلًا من أشكال إزاحةِ الحدود بين الأنواع الأدبية؛ إذ وضع توفيق الحكيم عمله الأدبي "بنك القلق" وأطلقَ عليه مَسْرِواية، على أساس نحت المسمى من النوعين المنفصلين(المسرح+الرواية)، مع إجراءِ المُزَاوجَةِ بينهما منْ حيث البناءِ الفنى لكلِّ منهما، ومزجًا بين السرد والمسرح بشكل تتابعى؛ إذ كتبت المسرواية على نسق فصل سردى يتبعه فصل مسرحى حوارى كامل من البداية للنهاية.

إن تصنيف الحكيم عمله بأنه مسرواية تجمع بين الرواية

والمسرح لم يدهش جمهوره أو نقاده؛ فقد كان سعيه بدأب وراء أشكال فنية جديدة، تُضيف جديدًا إلى الفن الذى يتحدث فيه عن لغته الوسطى التى لا تجافى الفصحى في المسرح، ولا تهبط إلى العامية المبتذلة[١].

وتعتمد مسرواية الحكيم على سارد بضمير الغائب، يمتاز بأنه كلى العلم، يعرف القارئ بشخصيات المسرواية وسلوكها، ويروى الأحداث، ويلاحظ تطورها، ثم ينتهى إلى مشهد مسرحى كامل، يعود في نهايته إلى فصل سردى، وهكذا إلى أن يتم فصول مسروايته بالتناوب فصل سردى وفصل مسرحى[٢].

وأما مسرواية "محاكمة إيزيس" للويس عوض فعلى الرغم من أنها كتبت فيما بين(١٩٤٢-١٩٤٦) فإنها لم تنشر إلا فى سبتمبر ١٩٩٢م[٣]، متزامنة مع دعوته الشهيرة لتحطيم عمود الشعر فى مقدمة ديوان (بلوتولاند) ودعوته الشهيرة

---

(١) د. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية، ص ١٣٣.
(٢) المرجع السابق، ص ١٣٣.
(٣) نشرت لأول مرة فى مجلة القاهرة، لويس عوض: محاكمة إيزيس، مجلة القاهرة، العدد ١١٨، سبتمبر ١٩٩٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٥٥: ١٨٥. واعتمد البحث نسخة دار نصوص الملحقة بكتاب المسرح المصرى بين الفن والدين، ١٩٩٤م.

للتجريب، وتصريحه بأن الحكيم قد سبقه فى تلك المحاولة. ونشرت ملحقة بكتاب (المسرح المصرى بين الفن والدين) فى ١٩٩٤م. وهى نص يجمع بين السرد والحوار فى تناوب درامى للأسطورة الشهيرة. وقد عده لويس عوض (مسرحية).

ونُشرت"نيويورك٨٠" ليوسف إدريس بعد نشر توفيق الحكيم مسروايته بنك القلق، ولم يصاحبها شرح نقدى يمهد لنوعها. واختلط فيها الحوار بالسرد، وهى تتناول الصراع المادى والحضارى بين الشرق والغرب.

أما "قهوة سادة" للسيد حافظ فنص سردى مسرحى تجريبى يتخذ من تقنيات المسرح الحوارية وسيلة للتعبير عن شخصياته وأحداثه، والكاتب يعتمد بجرأة لغته على تقنيات المسرح من حيث تكثيف جمله الحوارية، وهو عمل ينتمى إلى القص التكاثرى أو التوالدى حيث ينبثق عن الحكاية الرئيسة حكايات فرعية؛ فالحكاية الرئيسة أو الحكاية الإطارهى قصة (سهر والعشق والقمر) ومن خلال هذه الحكاية تقوم شخصية "شهرزاد" بدور الراوى الذى يسرد الحكايات الفرعية، وتعد حكاية (نفر مع إخناتون) الحكاية الفرعية الأهم بين حكايات شهرزاد؛ إذ تمثل نصًا مسرحيًا فى ثنايا النص السردى.

رابعًا: ترجمة الكاتب: (السيد حافظ)(١)

حياته:

ولد السيد حافظ في محافظه الإسكندرية عام ١٩٤٨م، وتخرج في كلية التربية جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦، وعمل أخصائيًا مسرحيًا بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦، وعمل مديرًا لتحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧)، ومجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧)، كما عمل مستشارًا إعلاميًا في دبي مؤسسة الصدي (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧). كما شغل عدة مناصب إدارية منها:

- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا لمدة خمس سنوات.
- رئيس تحرير مجلة (رؤيا) التى تصدر في مصر .

<u>أعماله المسرحية:</u>

صدر للكاتب العديد من المسرحيات وهى حوالى (١١٠) مسرحيات، كما قدم مشروعًا للمسرح التجريبى؛ إذ كتب ثلاثًا

---

(١) حصلت الباحثة على السيرة الذاتية للكاتب من خلال لقاءات متعددة وحوارات معه. كما سطرها الكاتب فى نهاية (قهوة سادة) للسيد حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى،٢٠١٢ م.

وأربعين مسرحية، ومنها:

كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى(١٩٧٠)، ومسرحية أولاد جحا (١٩٨٦)، ومسرحية حذاء سندريلا (١٩٨٧)، ومسرحية بيبى والعجوز(١٩٨٨)، ومسرحية فرسان بنى هلال(١٩٨٩)، ومسرحية قميص السعادة (١٩٩٣)، وحلاوة زمان (١٩٩٣)، وقراقوش والأراجوز، وملك الزبالة، وليلة سقوط صقلية، وليلة اختفاء الحاكم بأمر الله، وليلة اختفاء فرعون موسى، والأمر بأحكام الله، والحاكم بأمر الله، وليلة اختفاء إخناتون، والعالية والأمير العاشق، والظاهر بالله، وظهور واختفاء أبى ذر الغفارى، وحدث في مدينة الزعفران، وعبد الله النديم، وأسد الفرات.

كما قدم الكاتب العديد من المسرحيات للأطفال منها:

على بابا ١٩٨٧، وعنتر بن شداد١٩٨٧، وأبو زيد الهلالى١٩٩٥، وقميص السعادة ١٩٩٥، وقطر الندى١٩٩٦، وسندريلا والأمير ١٩٩٦، وكوكى تحب القمر٢٠٠٣، وسندس٢٠٠٤، وغيرها الكثير.

كما كتب السيد حافظ العديد من المسلسلات التليفزيونية والإذاعية منها:

- مبارك، وعلاء الدين والأميرة ياسمين، وعصفور تحت المطر، وهمام بنت السلطان، وبحلم بيك ياوطن(مسلسلات تليفزيونية).

- وأماغرباء في الحياة، والبيت الكبير، وجنون وفنون التاريخ

فهى(مسلسلات إذاعية).

<u>أعماله الروائية</u>

للكاتب مشروع روائى كبير:

مسافرون بلا هوية ١٩٩٣، ورواية "نسكافيه"٢٠١٠، ورواية "قهوة سادة"٢٠١٢، ورواية "كابتشينو"٢٠١٣، ورواية "ليالي دبى" ٢٠١٤، (شاى أخضر - شاى بالياسمين)، ورواية "كل من عليها خان" ٢٠١٦، ورواية "حتى يطمئن قلبى". وصدر للكاتب حديثًا رواية "ما أنا بكاتب"، ورواية "شط إسكندرية ياشط الهوى".

الجوائز التى حصل عليها:

- حصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.

- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ م عن مسرحية (جواز سفر) عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥.
- وهو أول كاتب عربى تنشر له المملكة البريطانية سبعة أعمال مسرحية باللغة الإنجليزية، وأول كاتب عربى تنشر

له جامعة أريزونا بالولايات المتحدة خمسة أعمال باللغة الإنجليزية وثلاثة باللغة العربية.

خامسًا "قهوة سادة" محل الدراسة:

"قهوة سادة" نص سردى مسرحى تجريبى يتخذ من تقنيات المسرح الحوارية وسيلة للتعبيرعن شخصياته وأحداثه، والكاتب يعتمد بجرأة لغته على تقنيات المسرح من حيث تكثيف جمله الحوارية، وهوعمل ينتمى إلى القص التكاثرى أو التوالدى حيث ينبثق عن الحكاية الرئيسة حكايات فرعية؛ فالحكاية الرئيسة أو الحكاية الإطار هى حكاية (سهر والعشق والقمر) ومن خلال هذه الحكاية تقوم شخصية "شهرزاد" بدور الراوى الذى يسرد الحكايات الفرعية، وتعد حكاية (إخناتون ونفر) الحكاية الفرعية الأهم بين حكايات شهرزاد؛ إذ تمثل نصًا مسرحيًا فى ثنايا النص السردى.

ومما لا شك فيه أن ظهور (قهوة سادة) للقاص والكاتب المسرحي التجريبى (السيد حافظ)، يستدعي من جديد هذا النوع من التداخل في الأنواع الأدبية. فإن كان حُلم توفيق الحكيم أن يكتب المسرواية - وقد فعلها-؛ فإن للسيد حافظ الآن مشروعًا على هذا النحو السابق من الكتابة عبرالنوعية للأجناس الأدبية "هذه سردية، وليست رواية عادية ولكنها مسرواية أى رواية تأخذ المسرح

معها في عناق وتلاحم، وهو حلم توفيق الحكيم في بنك القلق وكذلك كان حلم يوسف إدريس في "نيويورك ٨٠" وهى ليست حلمى بل مشروعى.. أنت بين يديك الجزء الأول من مشروعى، وبعد عشرات الصفحات تقابل الجزء الثانى.. وتنتظر الجزء الثالث، وهكذا.. فتعطر وتأهب واشرب قهوتك واخلع نعليك واسترخ وتنبه؛ فأنت شريكى وصديقى.. هيا بنا نرحل معًا عبر الحكاية"(١).

جاءت "قهوة سادة" للسيد حافظ في نحو ثلاثمائة وثلاث وتسعين صفحة من القطع الكبير، حيث تدفقات السرد التي تحوى الماضي والحاضر بحركات سريعة، فتتصاعد حالة النماء الدرامي في "قهوة سادة"، بين (الماضي) المتمثل في تاريخ إخناتون في العصر الفرعونى، وبين (الحاضر) المتمثل في السياسية العربية في العصر الحديث.

وفي بداية قهوة سادة نقرأ (حكاية سهر والعشق والقمر) عنوانًا للجزء الأول الذى يُنبئ بمشاهد يمتزج فيها النضوج الأنثوي لسهر بوقائع مؤلمة مثل تنحي الزعيم الراحل عبد الناصر، حيث نتعرف على واقع سهر التى بلغت لتوها، ونتعرف على أسرتها، وتبدأ

(١) السيد حافظ: قهوة سادة.. قهوة زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ٢٠١٧م، ص٣، أضاف الكاتب هذا المقطع فى الطبعة الثانية بعد مرور خمس سنوات على الطبعة الأولى.

الشخصيات في الظهور تدريجيًا، فنرى "كاظم" معلم اللغة العربية في مدرستها؛ لنكتشف من خلال تطور السرد أنه يعشقها في صمت.

والمسرواية بها الكثير من المشاهد المسرحية الكاملة والتاريخية الملحمية الممزوجة بسيرعشاق ليسوا من الخيال، وإنما من الواقع، وتلك الواقعية اكسبت المسرواية مسئولية تقديم العرض الروائي على شكل مشاهد مغرقة في الشفافية والصدق من شأنها أن تؤثر في بنية الرواية، حيث ينتقل الكاتب بالقارئ من حالة عشق لمحبوبين (سهر/ كاظم) إلى حالة عشق وطن رغمًا عن أوجاعه، وهناك قدرة فائقة على التأثير والغوص في ذلك الواقع التاريخي لسيرة الأوطان والأشخاص، وهما الركيزتان الأساسيتان للمسرواية.

تقوم المسرواية على فكرة أساسية وهى تناسخ الأرواح لدى الدروز، فالنص يقوم على فكرة التقمص وحلول روح مكان أخرى بعد موتها، وفى الحقيقة أن فكرة التناسخ والاعتقاد كانت بذرة الكاتب الرئيسة التى أنبت بها مشروعه المسروائى الملحمى الضخم فيستمر مشروع السيد حافظ السردى في حلقة متتالية بدأها بـ(قهوة سادة) ثم (كابتشينو) ثم (ليالى دبى) بجزأيها (شاى بالياسمين) و(شاى أخضر) وتتنقل الروح من "نفر" الروح الأولى إلى "نور" الروح الثانية إلى "شمس" الروح الثالثة، وأخيرًا

الروح الرابعة لسهر وهى "وجد". ولا زلنا في انتظار المزيد من جعبته الحافظية (ما أنا بكاتب) ثم الجزء السابع والأخير(ما أنا بزان)[1].

يتعانق النص المسرحى مع الرواية في تناغم شديد من قلم السيد حافظ؛ إذ يعكس لنا شرعية أكيدة في تزاوج المسرحية مع الرواية فتتشكل البنية العميقة للنص في سياقات مسرحية مدهشة تحمل تعابير صادمة ومفاجئة في سُلم المعرفة والفهم العام للتاريخ مظهرة الشكل المتطور للمسرواية؛ حيث يمثل الجزء الثانى مسرحية بكل التقنيات الفنية لكتابتها ممثلة في حكاية (إخناتون مع نفر) حيث إخناتون الذى يدعو لعبادة "آتون" الإله الواحد والصدامات الأسرية في مملكته والتنازع على الحكم بين الكهنة والقادة في طيبة.

وبذكاء فنى شديد من الكاتب ينتقل السيد حافظ بتمهيد من "شهرزاد" التي أخبرت "سهر" أنها تتقمص روح فتاة فرعونية اسمها "نفر" لتبدأ حكاية إخناتون مع "نفر" في الصعود على مسرح الأحداث، ولتحكى شهرزاد (قهوة سادة) متقمصة روح شهرزاد الأصلية فتقول: "كان ياما كان في سالف العصر والأوان في العصر الفرعونى بنت اسمها نفر". وتحكى الحكاية، ويقطع

---

(١) لقاء مع الكاتب في مقر نقابة اتحاد كتاب مصر لحضور احتفالية تكريمه من قبل النقاد الجزائريين والمصريين، بتاريخ: ١٣/ ١٢/ ٢٠١٧م .

السرد الحوار ليعود للجزء الأول دون خلل في حبكة المسرواية، لتنتهى بروح جديدة لسهر في جزء ثالث: "همست سهر ومن هى الروح الثانية ياخالتى شهرزاد..؟

ضحكت شهرزاد وقالت:

-هى بنت جميلة عاشت في عهد النبى موسى؟

ما اسمها وما حكايتها؟

قالت:

- اسمها نور غدًا نبدأ الحكاية"[1].

وهكذا يُنهى الكاتب مسروايته بعتبة أخيرة"إلى اللقاء في الجزء الثالث حكاية...نور والنبى موسى.."[2].

ويظهر من خلال تلك المقدمة النظرية أن تداخل الأجناس الأدبية أصبح أمرًا غير مستنكرًا ولا مستبعدًا، وإنما صارت مقولة تداخل الأجناس إحدى أهم مفردات العصر الحديث، كما سيفتح البحث بابًا لدراسة أهم أشكال التداخل بين الرواية والمسرحية.

---

(١) السيد حافظ: قهوة سادة، ص ٣٩٣.

(٢) المصدر السابق، ص٣٩٣.



شط إسكندرية شط الهوى
قراءة لكتابة عبر نوعية
بقلم أ. أحمد إبراهيم أحمد

الكاتب... السيد ضد السيد

ولد السيد حافظ عام ١٩٤٨ وكان رئيساً لاتحاد طلاب مصر في ستينيات القرن الماضي، وعضواً في منظمة الشباب الاشتراكي، حصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠م قبل أن يتخرج من كلية التربية جامعة الإسكندرية تخصص فلسفة و اجتماع عام ١٩٧٦م.

عمل كأخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية؛ ثم محرراً في مجلة صوت الخليج الكويتية، فجريدة السياسة الكويتية؛ كما - عمل بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وحصل على جائزة أحسن مؤلف عمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٣؛ ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة رؤيا في مصر، وهو عضو اتحاد كتاب مصر، واتحاد الكتاب العرب، ونقابة المهن التمثيلية، وعضو نقابة المهن السينمائية، ونادي القلم الدولي فرع مصر، كما عمل مديراً لمركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا.

حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة بصفته رائداً من رواد المسرح المصري، وعضو شرف في المنظمة الأمريكية

للتربية المسرحية بجامعة أريزونا الأمريكية، فقد نُشر له سبعة أعمال مسرحية باللغة الإنجليزية... له إصدارات عديدة مطبوعة سواء مسرحيات للكبار، أو الأطفال، أُخرج العديد منها في مصر والدول العربية؛ إضافة لإخراجه عدد من مسرحيات كبار الكتاب العرب والعالميين، ويعتبر من مؤسسي جماعات المسرح التجريبي، ونشرت أعماله في الصحف والمجلات العربية، وشارك في المهرجانات المسرحية والثقافية المصرية والعربية، وله باع في تأليف المسلسلات التليفزيونية والإذاعية، قدمتها التليفزيونات والإذاعات المصرية والعربية، وهو من قلة الكتاب الذين دُرست أعمالهم أكاديمياً في الجامعات العربية، وحظيت هذه الأعمال بالعديد من الدراسات النقدية.

ويتميز السيد حافظ بجرأة شديدة في البوح بمشاعره؛ مما أدى به إلى صراعات كثيرة مع شخصيات متفاوتة الأهمية، ورغم تواجده كثيراً بالقاهرة؛ إلا أنه ظل حريصاً على موقعه بالإسكندرية لا يغادره إلا لضرورة، ولا يستطيع التحرر من عشق الوطن المتسيد على مشاعره رغم قراءته الثقافية العميقة لقسوة هذا الوطن على أبنائه!

"مصر وما أدراك ما مصر أرض النخبة النادرة من العلماء

والعلماء، والغالبية من الأغبياء، ومصر مهد وقبلة الأنبياء، ومن صنعت الكذب والأدعياء... مصر أسطورة المكان وغريبة الزمان."[1]

"مصر وما أدراك ما مصر... أرض سحر وسحرة... أرض خير ليس له مثال... عبقرية الاحتواء لكل الجنسيات، ولكن العدل فيها غائب، والظلم فيها حاضر، وأرض أمان واستقرار، وأرض جنون وأعراب وسرقة واحتيال. "[2]

"هي مصر التي لا يفهمها أحد ملكة التنوع الفريد العجيب الغريب."[3]

"عذرا سيدتي ماذا اكتب عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ رأيت الوطن يضاجع الفقراء، ويقدمهم ضحايا وشهداء في سيناء؛ وعندما انتصروا ترك لهم سرواله الداخلي، ليصنعوا منه اوسمة وشهادات تقدير واعلام؛ اما الأغنياء، فجلسوا على عرش مصر، وباعوها لكل الغرباء باسم الانفتاح والانفشاخ، والخصخصة، والمصمصة، ونشروا للشباب حبوب

---

(١) السيد حافظ: شط إسكندرية يا شط الهوى، ص ٨، مركز الوطن العربي رؤيا ٢٠١٨ م ط١.
(٢) المرجع السابق: ص ١١.
(٣) المرجع السابق: ص ١٧٤.

الهلوسة... وطني لا يحب الفقراء... وطني نذل مع الشهداء والشرفاء وانا برئ ونادم لأني كنت من الاغبياء الفقراء وانت خير النساء... لا تعتبي علىّ."(١)

بعدما قدم مشروعات مسرحية متنوعة في معظم الأشكال المسرحية، أراد أن يمزج الرواية بالمسرح فكتب مشروعاً " للمسرواية " حاول فيه الجمع بين السرد الروائي والمسرحي في سباعية روائية (قهوة سادة – كابتشينو –شاى أخضر... شاى بالياسمين-كل من عليها خان-حتى يطمئن قلبي-ما أنا بكاتب- لو لم أعشقها) فهو بعتقد أن هذا زمن الرواية.

رواية شط إسكندرية يا شط الهوى

جاءت رواية شط إسكندرية يا شط الهوى التي انتهى الكاتب منها مع نهاية عام ٢٠١٧م في مقاس A5 المعدل (قطع جائر) في ٢٢٨ صفحة يحتل منها النص السردي ١٨٩ صفحة، تليها دراسة من ابنة الكاتب بعنوان "في قدسية حرم أبي" من ص ١٩٠ حتى صفحة ٢١٤ ثم ببليوجرافيا عن الكاتب وأهم أعماله في المسرح والرواية من ص ٢١٥ حتى صفحة ٢٢٦ ثم فهرس الكتاب.

---

(١) السيد حافظ: رواية كابتشينو.

الإخراج الفنى

يتميز الكتاب بغلاف للفنان التشكيلي ماهر جرجس، تحتل امرأة غالبيته في وضع الانحناء؛ مرسومة بدرجات اللون الأحمر الساخن مع لمسات إضافية من ألوان قوس قزح، تحنو على طفل مرسوم بدرجات اللون الأخضر، وكلاهما قدميه في الماء الذي يطفو فوقه مركبين، ومرسوم به سمكة (إشارة للسيد المسيح عليه السلام) في إشارة واضحة لعلاقة الوطن بأبنائه.

منهج القراءة

تحاول هذه الدراسة تفكيك شط إسكندرية يا شط الهوى للتعرف على العناصر الصانعة للسرد من حيث بنية الكتابة، وموضوعاتها.

الجنس الإبداعى ، و حبكة السرد

تستفيد قصة السرد من خبرة الكاتب الدرامية في صنع حبكة، تنمو من البداية للنهاية دون أن تختل البنية السردية للحكاية الدرامية، فيجد القارئ نفسه أمام فصول تبدأ كالمشهد السينمائي أو التلفزيوني بتوصيف الزمان والمكان، ويبنى الكاتب حبكة تأخذ بنية المثلث الأرسطي في الحكاية الرئيسية

والحكايات الفرعية من بداية، وتأزم، وانفراج، ويستخدم تقنية الحوار أحياناً والتعليق على الحدث من الخارج باستشهادات تاريخية، مُختارة بعناية لتأكيد وجهة نظر الكاتب الذي لا يُغفل ذكر مصادرها.

السرد

يمثل السرد جزءاً حيوياً من التراث الإنساني المعرفي، فهو خزان الذاكرة الجمعية في كل الثقافات بكل آلامها وآمالها ومتخيلاتها كتراث إنساني، هذا ولم يحظ مصطلح السرد بتوضيح كاف، ولا زال استخدامه يتم – غالباً - بالتبادل مع أشكال مختلفة؛ رغم أهمية التمييز العملي بين أشكال الخطاب السردي.

ويوضح تحليل الخطاب علاقة بنيوية مهمة بين أجناس السرد المختلفة، والمحكيات الكبرى التي تضم العديد من الحكايات المرتبطة ارتباطاً ثقافياً وطيداً بالمفاهيم العقائدية/الدينية والتي تجيب بهذه المفاهيم عن أسئلة كونية للمؤمنين، تساعدهم ليكونوا أصحاب عقيدة إيمانية.

ويمكن التعرف بسهولة في العمل السردي شط إسكندرية يا شط الهوى على تقنية، تعكس امتلاك الكاتب خبرات سرد

نوعية وثقافة عامة وتاريخية مؤرقة، وفهم حرفي لتقنيات السرد في أشكاله المختلفة التي مارس أغلبها كسيناريست، ومسرحي، وروائي، فتبدو الكتابة سيالة من الوهلة الأولى رغم تداخل تقنيات الكتابة، ويوضح قليل من التأمل ذهنية كاتب عقلانية عميقة الدلالات السيميائية، فيتخفى البوح وراء سرد بريء الظاهر في بعض المقاطع، فنراه يستخدم تقنية السيناريو للفصل بين المقاطع السردية منذ البداية حتى النهاية، كما يستخدم مقاطع حوارية متنوعة الكثافة سواء من حيث الدلالة أو الحجم لدفع الأحداث، ويصنع بنيةً ملحميةً يستدعي فيها تقنية السرد في ألف ليلة وليلة، فيستحضر شهر زاد لتحكي كسارد عليم من خارج الحدث.

وتساهم هذه التقنية التي تستخدم أكثر من شكل سردي في صنع حكاية ذات خصائص ملحمية، تمزج الزمان والمكان في زمكان لصنع تاريخ سردي، مستشهدةً بوثائق تاريخية، تعرض ثقافة مرحلة معينة من تاريخ مصر من خلال بيئة سكندرية خالصة تتميز بخصائص كوزموبوليتانية.

لغة السرد

تعبيرية سلسة سهلة الفهم؛ جيدة التوصيل، لا تميل للحيل

المجازية، وتنحو للمباشرة بدقة إملاء، وسلامة قواعد نحوية، تُحسب للعمل الذي لم يخل العمل من بعض الهنات اللغوية، حيث لا تلتزم صياغة الجملة دوماً بالجملة الفعلية كما هو مفترض في اللغة العربية، ويبدو أن هذه الهنات نتيجة عدم المراجعة من المطبعة بمعرفة مراجع لغوي محترف كما هو مفترض.

الحوار

يمثل الحوار مكوناً عضوياً من مكونات هذا العمل بعض أجزاءه بالفصحى، وأخرى بالعامية، وأغلب أجزاءه باللغة البيضاء التي تقع بين الفصحى والعامية، ويتميز بعدم وجود حوارات طويلة بل جمل حوارية رشيقة، لا تُسبب إملالاً أو إرباكاً للقارئ، وتصنع تشويقاً تتسم به الحوارات الدرامية الجيدة.

"دخل خليل الحلو الدكان...

- السلام عليكم.

رفع رأسه نافع ببرود:

- وعليك السلام... نعم.
- أنا تاجر دهب وعاوز افتح محل في الصاغة معاكم وقالوا لي أنك كبير هنا في السوق.

- أنا لا كبير ولا حاجة... تشرب إيه؟ قهوة؟
- يا ليت." ص ١٦٠

التناص

يستحضر الكاتب حكايات تاريخية، يتناص معها ويستشهد بها في مواقع مختلفة من السرد، فيقتبس نصوصاً أو ينقل أخباراً تاريخية من مصادر يذكرها، ليكون استشهاده بالتاريخ الماضي عنصراً موازياً لأحداث السرد من جهة، ولإسقاطه على الواقع من جهة أخرى (ص ١٨٠ رحلات بيرتون إلى مصر والحجاز).

"بيرتون فهم أن عباس حلمي يبدو به خلل عقلي فحكمه غريب الأطوار، شاذاً في حياته، كثير التطير، فيه ميل للقسوة، سيء الظن بالناس ولهذا كان كثير ما يأوي إلى العزلة، ويحتجب بين جدران قصوره." ص٦٥

الزمن في شط إسكندرية شط الهوى

قسم الناقد اميل بنفنسنت ÉMILE BENVENISTE[(١)] الزمن إلى ثلاثة أزمنة هي زمن كرونولوجي طبيعي: يسهل على الانسان

(١) إيميل بينفينيست: لساني وسيميائي فرنسي أشتهر بأعماله المنصبة على دراسة اللغات الهندو أوربية-من أشهر كتبه كتاب (مسائل في اللسانيات العامة).

قياسه، وزمن الحدث: وتحدث فيه أحداث السرد كوقـائع متتالية؛ وهـذان الزمنـان متشابهان ذاتيـاً وموضوعياً في السرد بشط إسكندرية حيث الزمن الذي تروي فيه شهرزاد الحدث منفصل عن زمن حكاية البنات الثلاث سلمى، وسيرين، وسارة ورغم ذلك فالزمن في الحالتين هو زمن كرونولوجي غير متشظ، ثم الزمن اللغوي المرتبط بالخطاب، وتقوم فيه شهر زاد بسرد وقائع الحكاية كحكاء (سارد عليم) وظيفته التواصل؛ ومنبعه زمن السرد (الحاضر) لكن يتلامس مع أحداث السرد غير المعاصرة له، فتستدعيه ذاكرة شهر زاد من الماضي، كونـه تاريخ غير متحقق حضوره في الواقع رغم أنه عنصر محوري تتراتب فيه أحداث السرد وتستمر، لصنع التشويق، وينقسم لزمن السرد الذي صاغ فيه الكاتب أحداث عمله الإبداعي ويعكسه زمن حكي شهرزاد، وزمن الأحداث السردية التي تتم داخل العمل السردي ذاته (تاريخ الفتيات الثلاثة).

تشظى الزمن Time fragmentation / الزمن السلبى / الكاذب

تأخذ غالبية أزمنة السرد شكلاً خطياً، يتتابع منطقياً، ليحاكي

الواقع الخارجي، ويستخدم تعبير (تشظي) للتعبير عن خرق هذا النظام الكرونولوجي الخطي لتوالي أزمنة السرد؛ بغرض التعبير عن انتقال الأحداث السردية بين الماضي، والحاضر، والحلم بالمتوقع في المستقبل؛ دون الالتزام بالمنطق العادي لمرور الزمن، ؛ فيتلاعب الكاتب بالزمن لتشظيته بالعودة بالأحداث للوراء غرض الإثارة، واستعادة احداث مضت بالنسبة للحدث السردي الآني، من خلال تقنيات محددة لمعرفة الزمن هي (الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد، التناوب، الانتقال، الاستغراق، المسافة، الصيغة، الحدث، المنظور، التبئير) ويطلق جان جينيه تسمية (الترتيب الزمني) على ترتيب أحداث، أو مقاطع الخطاب السردي من خلال تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية في النص.

وشكل عنصر الزمن في شط إسكندرية – الذي هو جزء من بنية السرد الحديث- عنصراً من عناصر بناء الإيقاع السردي للتشويق؛ بتجاوز الشكل الأحادي الخطي للزمن إلى مستويات وأنساق زمنية متعددة ومختلفة، تتسم أحياناً بالاتساق، وتجادل بعضها البعض أحياناً أخرى، وقد تنتظم أو تتعارض، وتتصل أو تنفصل، وترتبط بالمكان خارج، أو داخل السرد في علاقات زمكانية متنوعة، لا تلتزم بالموضوعية في التراتب،

وقد يُطرح الزمن السردي عبر وجهة نظر تاريخية أو فلسفية، ويستعين الكاتب بالتراث لتحقيق ذلك كما في استحضاره لشخصية شهر زاد لتكون راوية لحدث في زمان مختلف عن زمن الحكاية، أو بتقديم حالة زمكانية تعترض الزمن التقليدي كما في صفحة ٥٢ حين ينتقل بالأحداث إلى قصر الخرنفش ليقدم حواراً مسرحياً شديد الأهمية، للتعبير عن حالة تاريخية مصرية في بدايات القرن التاسع عشر، تتناص مع واقع نعيشه الآن؛ حيث التناص استشهاد بالتاريخ للحكم على الحاضر.

"يدخل الأمير سعيد على الديوان حيث يجلس (الخديوي عباس حلمي) وهو في حالة غضب وضيق، يلمح عباس ذلك في عين عمه:

- خيراً أيها العم العزيز؟
- بلغني أنك أغلقت المدارس المدنية كلها في مصر... هل هذا صحيح؟
- وما العيب في ذلك يا عماه؟
- هل التعليم حرام؟ أجبني.

يضحك عباس ساخراً:

- التعليم مشكلة يحتاج إلى أموال كثيرة تجهدنا والدولة مديونة."

المكان الثابت والمتحول في شط إسكندرية شط الهوى

هناك ثلاثة أماكن رئيسية في هذا العمل أولها مكان غير محدد حيث تروي شهر زاد حكاية البنات الثلاثة، وثانيها مدينة الإسكندرية، وثالثهما مدينة رشيد.

تتفرع من المكان الثاني والثالث أماكن فرعية كالصاغة في الإسكندرية، وسوق السمك في رشيد، لتستفيد صياغات المكان والانتقال بينه من خبرة الكاتب في كتابة السيناريو حيث ينتقل بين الأماكن والأزمنة بلا جهد بمجرد الإشارة في مقدمة الفقرة للزمان والمكان، تأسياً بصيغة كتابة السيناريو، تيسيراً على مساعدي الإنتاج لجمع الأمكنة الواحدة تسهيلاً للتصوير، وتقليلاً لتكلفة الإنتاج بغض النظر عن تتالي الأحداث في الزمن؛ حيث الاهتمام بالزمن من مهام المونتير الذي يضع الأحداث مرتبة في أزمانها السردية أثناء قيامه بالمونتاج.

تؤكد هذه التقنية في التعامل مع المكان، وصياغة الأزمنة قدرة الكاتب على صنع زمكان سردي لخبرته بأشكال فنية وسردية متعددة، تمكنه من إنتاج سرد يستفيد من هذه الأجناس الفنية دون خرق للقواعد الفنية المتعارف عليها بل إثراءً لها.

شخصيات السرد

تتحكم ثقافة الكاتب في شخصيات السرد، لتعكس صوراً للحياة من خلال بنيات متباينة ذات أنماط منوعة تعكس تطور الشخصية خلال زمن الأحداث التي يقوم السرد برصدها ومحور هذه الشخصيات ثلاث فتيات من ثلاث ديانات مختلفة في سن متقاربة (المسلمة سلمى، والقبطية سيرين، واليهودية سارة) يعشن في بيئة ثقافية متعددة الثقافات والأعراق، ويأخذنا السرد معهن وهن يتحولن مع تحول المجتمع بمرور الزمن؛ ومن خلال علاقتهن العاطفية في إطار اجتماعي خاص بكل ديانة من ديانتهن؛ مما يؤدي لتشتتهن في النهاية بعد اجتماع في إشارة سيميائية بالغة الدلالة، تعبيراً عن التحول الثقافي الاجتماعي في المجتمع المصري من التعايش مع الآخر، وقبوله السقوط في بئر العنصرية الدينية التي فرقت المجتمع، وأصابته في مقتل.

الشخصية الرئيسية الأخرى رغم محدودية حجمها السردي هي شخصية الإنجليزي بيرتون الذي يتحول بقدرة قادر على أيدي الأفاق (حمدان) إلى (الشيخ عبد الله ميرزا) الولي من أولياء الله الصالحين والذي تتم رسامته على يد الشيخ سراج

أمام الجمهور الزائر لمولد المرسى أبي العباس في إعلان درامي، لتتوالى أحداث السرد في الفصول التالية لتصف لنا كيف يصنع المجتمع الكذبة، ويصدقها؛ حيث يتواتر المرضى؛ كذا النسوة الراغبات في الحمل على الشيخ مرزا والمدهش أن الوهم يتحول لحقيقة نتيجة المبالغة في وصف معجزات الرجل.

وتأتي الشخصيات الفرعية (الآباء، والأمهات، والأخوة، والأزواج، والعاشق... الخ) لتصنع ما يشبه المربعات الفارغة في فسيفساء السرد حيث تقوم بصنع الفراغات التشكيلية التي تتحرك فيها الشخصيات الرئيسية، وتبرز وجودها ككتل سرد تشكيلية تساهم في تعميق الأحداث؛ دون أن تشكل عبئاً على السرد أو تعيق سير حكاية/حكايات البنات الثلاث التي تشكل حكاية وطن في زمن ومكان مضيا.

الأبعاد التعبيرية في السرد

البعد الأخلاقى

ينحاز الكاتب لقيم الحق والخير والعدل، ويرى أن الدين وجد لتحقيقها وأن الفساد القيمي لا تصلحه المواعظ الكهنوتية؛ ويقومه الالتزام الأخلاقي الذاتي من الأفراد الذين يرى عدم

تبني أغلبهم لهذه القيم الأخلاقية، فيقدم شخصية (حمدان) كنموذج للأفاق الذي لا يتورع عن خداع كافة الناس تحقيقاً لمصلحته المحدودة، كما يقدم نموذجاً آخراً (خليل الحلو) صديق زوج سلمى الذي يحاول إغواءها، ثم يتراجع ويستقيم سلوكه، فيتزوجها في إشارة أخلاقية غير مباشرة من الكاتب إلى أن هناك من السلوك السلبي ما يمكن إصلاحه.

البعد الروحى

يمثل الدين بالنسبة للسيد حافظ مكوناً أساسياً من مكونات الوجود الإنساني، دون أن ينحاز لعقيدة بعينها، ويعتبر اختيار الإنسان لعقيدته أمراً شخصياً، لا يجب تدخل الآخر فيه، فهو يعتبر الإيمان بإله، وممارسة الطقوس الدينية جزء من الحياة الطبيعية للبشر.

ويسخر في نفس الوقت من الأفاقين الذين يستغلون إيمان البسطاء، فيصنعون لهم نموذجاً وهمياً للولي كما فعل (حمدان)حين قدم بيرتون لأبناء بحري باعتباره الشيخ ميرزا ليتهافت عليه الرجال والنساء سواء بالعطايا، وبالمسائل التي تحتاج لحل أو معجزة، ومدركاً في نفس الوقت لإدراك السلطة السياسية لتأثير الفكر الديني على المجتمع فيقول في

ص١٧٩:

"سعيد كان يراقب الضباط المصريين، فكان من يجده يصلي كثيراً يفصله من الجيش خوفاً من انتشار حركة دينية في صفوف الجيش فتقضي على الأسرة العلوية."

هو تناص آخر مع التاريخ، وإسقاط من الماضي على الحاضر، يوضح علاقة السلطة بالفكر الديني الذي تستخدمه حين يكون في خدمتها، وتلفظه حين يهدد مصالحها.

البعد الإنسانى

يعتبر قبول الآخر من أهم الرسائل التي يبثها الكاتب في عمله السردي هذا حيث يبني سرده على العلاقة بين ثلاثة أطراف يمثلون التنوع العقائدي (مسلم-مسيحي-يهودي)، صانعاً ضفيرة من العلاقات تؤكد على إمكانية التعايش السلمي بين الناس على قواعد بسيطة من العلاقات الإنسانية دون جنوح للتطرف، وإصدار الأحكام القيمية على الآخر بناءً على معتقده الديني، يقول في (ص ٣٤):

"في كل أحد بعد خروج سيرين مع أبيها وأمها من الكنيسة، لابد وأن تزور إما سلمى أو سارة، فهي تنتقل من الجو المسيحي إلى الجو الإسلامي، أو اليهودي... المصريون وما

أدراك من هم... هم قبول التنوع والمزج فيه...هم عبقرية القبول بلا قوانين.".

البعد السيكولوجى

يتبنى الكاتب وشخصياته الفنية بعداً سيكولوجياً اجتماعياً ، لا ينحاز لثقافة المركزية الذكورية ANDROCENTRIC كأساس مركزي لرؤية الإنسان للعالم ، والثقافة ، والتاريخ مقابل المركزية الأنثوية GYNOCENTRIC.

ويتتبع السيد حافظ التاريخ عامة، والقريب خاصة في حالة من حالات الحنين للماضي NOSTALGIA لتأكيد انحيازه لقيم المساواة بين الرجل والمرأة وحق المرأة في تحقيق ذاتها متمثلاً في هرب البطلة المسلمة (سلمى) من زوجها ابن عمها بسبب سوء المعاملة، ثم اختيارها لنمط حياة مختلف مع رجل آخر في تأييد واضح لحق الأنثى في اختيار شريك حياتها بعيداً عن الضغوط الاجتماعية والأسرية خاصة.

البعد الاقتصادي

توحي كتابة السيد حافظ بموقف إيجابي من العدالة الاجتماعية؛ دون جنوح لموقف متطرف؛ بل موقفه يكاد يكون إصلاحياً؛ يرى حقوقاً للفقراء والبسطاء في ثروة المجتمع،

وأن تركيز الثراء في فئة من المجتمع هو مجافاة للقواعد التي سنها الخالق لكونه، وأن العدالة الاقتصادية توجب إنصاف الطبقات الأقل حظاً اقتصادياً، فلهم حقٌ في ثروة المجتمع، ويرى بوضوح أن الواقع الاقتصادي للمجتمع نتيجة جدل بين السياسة والاقتصاد، وأن كلاهما يؤثر في الآخر وعلى الطبقات الشعبية طبقاً لموقعها الطبقي، فنجد مثلاً أن مشاكل طبقة التجار الاقتصادية تتفاوت من حيث طبيعة الممارسة الاقتصادية؛ حيث قيمة تجارة المعادن النفيسة اقتصادياً تضع أصحابها في موقع اقتصادي واجتماعي متقدم مقارنة بغيرها.

البعد الاجتماعي

يبرز على امتداد السرد إشكالية (الذكر/ الرجل/ الزوج ، و الأنثى / المرأة / الزوجة) والتباس العلاقة بينهما، ويعتبر للمرأة حق في بنية العلاقة الاجتماعية، ويستنكر القمع التي تتعرض له الأنثى دون أن يرفع شعارات مباشرة بل يصنع موقفه الاجتماعي من خلال الوصف لواقع التحولات التي تمر بها الأجيال، ويترك للقارئ حرية المقارنة بين الأمهات/الآباء كجيل في طريقه للتلاشي، ليحل محله جيل من البنات/الأبناء المطلوب منهم التمرد على الواقع الاجتماعي؛ لكنهن/لكنهم

للأسف يعيدون إنتاج حيوات الآباء بشكل ما نتيجة سيطرة الحس الأبيقوري عليهن/عليهم والرغبة الضاغطة في التمتع –خاصة- المتع الحسية، وابرز مثال على ذلك عشق عمر لصديقة اخته المسيحية سيرين بعدما رآها عارية (ص٢٠) وزواج سيرين من جرجس للانتقال من حي رأس التين لحي زيزينيا (ص) وقبول سلمى للزواج من خليل الحلو (ص١٧٤) وانتقالها هي الأخرى لنفس الحي(ص١٨٨).

البعد الثقافي المعرفي -المعلوماتية

يهوى السيد حافظ الغوص في التاريخ مستغلاً فهمه للسرد الحديث الذي يعتبر المعرفة المعلوماتية جزءاً من النص السردي، فيطوف في التاريخ ليخبرنا بأحداث وهويات تاريخية ربما نتعامل معها بعادية دون أن ندرك كفاية الخلفية المعرفية عنها كما في ص ١٢ حين يتناول جزءاً من تاريخ رمسيس الثاني، وصفحة ٢٤ حين يستشهد بكتاب وصف مصر لتأصيل سلوك المصريين أقباطاً ومسلمين في ممارسة عادة ختان الإناث المرذولة، و ص ١٠٨ حين يورد ما يقارب الصفحة عن تاريخ المرسى أبي العباس، ويصف بذكاء كاتب على لسان أحد الشخصيات –جون رفيق بيرتون- مرحلة دقيقة من

تاريخ مصر، تحكي جزءاً من ولاية محمد علي، ثم أحفاده في ثلاث صفحات، ليضيف فصلاً يتلاعب فيه بالزمان والمكان، فيوقف السرد، مُفسحاً المكان لحالة زمكانية من خلال العودة بالأحداث للوراء في فصل كامل يأخذ شكل المشهد المسرحي، يبنيه على تقنية الحوار بين الخديوي عباس حلمي وعمه سعيد، ناقلاً جزءاً هاماً من التاريخ مستفيداً من خصائص الحوار في قدرته على إيصال المعلومة دون إملال، ولا يمل الكاتب من استخدام معرفته بتقنيات السرد في الأجناس الفنية المختلفة على طول النص ليوصل قدر من المعلومات المهمة التي لا يعيبها شيء إلا حاجتها للتوثيق المعياري حيث كان عرض المصدر يتم في متن السرد، والأصوب أن يكون هامشاً يوضح المصدر الذي يمكن الرجوع له.

ختاماً...

يضعنا هذا العمل ومعظم أعمال السيد حافظ أمام كاتب مهموم بوطنه وقضاياه، فهو ليس مجرد كاتب؛ بل مثقف يمكن بسهولة رؤية المثقف العضوي فيه، فهو قارئ تاريخ شره، ويمتلك القدرة على رؤية تأثير هذا التاريخ على المجتمع، ويبني توقعات موضوعية تهز يقين أولئك المستسلمين للواقع

وتخديره لتطلعاتهم نحو حياة كريمة، ويحاول بكتابته استفزاز القدرات الإيجابية للآخر وتنويره ودفعه للأفضل.

ويقدم هذا العمل تحديداً كتابة احترافية عبر نوعية، تستفيد من خبرة الكاتب بأشكال متنوعة من تقنيات السرد، يجيد التعامل معها، ومزجها في مهارة تحسب له، نأمل أن يلتفت القراء والنقاد لها ويناقشونها.



علامتية الأسماء ودائرية الأحداث وتمركزها حول الشخصية الرئيسة في "وهمت به"

بقلم أ. أشرف دسوقى على

المدونة السادسة
فتحى رضوان للروائى العربى الكبير السيد حافظ

تظل شخصية فتحي رضوان الشخصية الرئيسة ومحور السرد ، عبر سيرة تكاد تكون ذاتية ، تبدأ المدونة ، بمقولة معرفية تراثية لمؤسس علم الاجتماع العربي المسلم ابن خلدون حول طبيعة تبدل وانهيار القيم عند انهيار الدول ، بل تأكيده علي مجموعة من المؤشرات التي بمجرد حدوثها أو حدوث بعضها، فإن ذلك يعد إيذانا بانهيار هذه الدول ، يقول ابن خلدون في مقدمته : "عندما تنهار الدول يكثر المنجمون والمتسولون، والمنافقون والمدعون، والكتبة والقوالون، والمغنون النشاز والشعراء النظامون، والمتصعلكون وضاربو المندل، وقارعو الطبول والمتفيهقون، وقارئو الكف والطالع والنازل، والمتسيسون والمداحون والهجائون وعابرو السبيل والانتهازيون، تتكشف الأقنعة ويختلط ما لا يختلط، يضيع التقدير ويسوء التدبير، وتختلط المعاني والكلام، ويختلط الصدق بالكذب والجهاد بالقتل.

عندما تنهار الدول .. يسود الرعب ويلوذ الناس بالطوائف.. وتظهر العجائب وتعم الإشاعة..... ويتحول الصديق إلى عدو والعدو إلى صديق" وبعد أن يصدر مدونته بالإهداء لأخويه ، يتقدم بملحوظته ، التي يخاطب فيها أنثي قد تكون أنثي حقيقية أو قد تكون البلاد ، وكأنه يلفت انتباه من سيتعامل مع سرده أن يتعامل بحذر، فحرفه حرف طهور ونوراني وأنه ليس كباقي الحروف ، ربما يقرر حقيقة أو يستفز المتلقي وإيقاظ وعيه بأن المسألة ليست كتابة لتزجية أوقات الفراغ أو للتسلية والمتعة فقط -وإن كان ذلك أحد مواصفات العمل الجيد بطبيعة الحال - لذا فهو لا يستجدي أي قارئ لايتمتع بهذا الحس وهذه العقلية ،فكما يرفض الكتاب الذين يمثلون هذا النوع ، فإنه لا يدعو القاريء السطحي لاقتناء هذه المدونة ولا يسعده أن يكون موجودا هنا "إذا سألك عني الشعراء والكتاب والنقاد.. قولى لهم: والناسك ، هو الشاهد والشهيد والحاضر الغائب والظل والذل والحرف والمعنى الخفى والزاهد البهى وعطر الكلام الشقى. هو من كحل تاء التأنيث ونون النسوة ومن كشف عورة الياء وعرف بلاء عقل البلاد وداء غباء العباد قولى لهم هو الفقير الغنى الذى رفض خيانة الوطن وكتابة التقارير عن أصحابه فكتب عليه العذاب

والشقاء أنا لم أبع يوما الشعب للحكومة أوالسلطة. قولي لهم .. وليست المشكلة فى تجديد الكتابة أو تجديد شكل الرواية أو ،كتب عليه التجديد وبلادة المتلقى واختفاء الناقد ، المسرح بل المشكلة فى الأمية الأبجدية والثقافية الرسول ليبشر المجتمع الغافى ومشكلة القارىء فاقد الوعى وكثرة وجود الناقد الكسول المهزوم من التقدير الاعلامى والمجتمعى والمادى. فطوبى لمن نجا من القراء والنقاد من سيل التفاهة والمهانة الثقافية فى عصرنا. وشكرا للقارىء الذى قرر اختيارى ليكون شريكى فى أعمالى "، كما يستمر في اعتذاره ، وطلبه الغفران ، فالإنسان-سواء كان الكاتب أو بطل السرد -ماهو إلا مجموعة من الخطايا وليس خطيئة واحدة- ويعتذر عن فشله بالقيام بأشياء تبدو عادية لدي كثيرين -خاصة في هذا الزمن – وأهمها فشله في أن يكتب تقاريرا عن أصدقائه كما فشل في اقتناء "قطة" وتربيتها!ثم يعود إلي كتابة ملحوظة جديدة ، تؤكد ما ذكر من ملحوظة سابقة ، قبل أن تبدأ فصول روايته!فالبطل -فتحي رضوان-متشكك في نتاج علاقته بسهر ، وعلاقته بها ، لا يدري إن كان الطفل الذي جاء إلي الوجود هو ابنه أم ابن منقذ زوج سهر!تتداخل فنون الكتابة وتختلط بجسد السرد ، حتي يكاد يكون الوصف قصيدة

نثرية ، لغة شاعرية عالية الجودة ، تعلو بالسرد وتحلق به إلي آفاقه الرحبة "سلي عني يا سهر وخذي من روحي كل مرة وردة .. اقتربي مني وخذي من كفي حكايات طفولتي البريئة.. افتحي ذراعيك واحتويني ستجدي خرائط العالم الحقيقي البهي ونور اليقين وتسابيح المصلين أنا أيقونة الحروف داسني الجهل تحت أقدام خوف المكاشفة.. إذا أتى المساء وهدأت النساء وعطرهن داعب النجوم ورائحة قهوتى تغزل ثوبا للمؤمنات الطاهرات العاشقات الله وليس للبشر هبط نور على قلبى من السماء وأنا فى المنفى والمنفي بسحر غموضك وأنا نبوءة .. نخيل .. وفانوس .. جسد العاشق والمعشوق لون الأرجوان والشعر والفن وصمت الكلام وهمس الصلاة وأنا الحلاج الذى صلى ركعتين بالعشق لا يصح وضووءهما إلا بالدم وأنا من عشق ظل السيدة العذراء وأحببتك ألف سنة"، لا ينسي موقفه المزدوج من البلاد-إسكندرية تحديدا – ومايقدمه من رؤية حول القداسة والدنس، السمو والتدني ، الخلود والفناء ، كلها أشياء اجتمعت في مدينة واحدة ،ولو كان قد قدر له أن يختار ،لاختار باريس مسقطا لرأسه ومحلا لميلاده ،بلد النور ،بلد الجن والملائكة!

شهرزاد الماكرة تهزأ به فالولد يشبه منقذ زوج سهر

ولاعلاقة له بفتحي رضوان الأسمر ، في حين أن فتحي كان ينتوي الزواج من سهر وأن يمنحها خمسة أيام ،في حين أنه كان سيمنح اليوميت الباقيين لزوجته الأول تهاني!وهو يشعر بخيبة أمل ،فلقد فقد الشهية للمس امرأة أو قراءة كتاب ،فلم يعد يسعده قراءة رواية سد هارتا لهسه أو ديوان المتنبي! ولت الأيام التي كانت تمنح المرء الانتعاش حين يجلس علي شاطيء من شواطيء البلاد ، حتي كورنيش الإسكندرية نفسه لم يعد يمنحه أي متعة ، فكل شيء حوله يمنحه الإحباط واليأس، لقد اقتحم محمد علي بيت الجبرتي وأمره أن يكتب مايريد الباشا ، لكن الجبرتي والكاتب يردان ردا واحدا: ما أنا بكاتب!لقد قتلوا ابن الجبرتي في صلاة الفجر تأديبا وترويعا للمؤرخ الذي تجاوز حدوده ،وتجاوز الخطوط الحمراء ، كما تجاوزها فتحي رضوان نفسه ، فكان جزاؤه أن تغلق في وجهه كل الأبواب ، وأن تجافيه المتعة ، حتي البسيط منها ، حتي سهر تنظر بلهفة وشوق للرضيع قائلة :أنه يشبه أباه منقذ تماما .

فتحي رضوان هو الجبرتي، هو الحلاج وابن عربي ، هو حلول في جبة مشايخه، واتحاد مع همومهم وخطاياهم ، ويرته الذاتية هي استنساخ بشكل أو بآخر لكل هذه الحيوات ، ربما

الفرق الوحيد بينه وبينهم ،هو أنه متصوف علي طريقته وبطريقته ،لكن ما الفرق ؟فهم أيضا كانوا متصوفين علي طريقتهم ، رآهم اللآخرون زتادقة ، وكيف نفسر سلوكه وعشقه المحرم لسهر ؟أليس أقل مايقال عنه أنه زندقة من نوع ما ،لماذا يحاسب الآخرين ويلعنهم ؟إنه يمارس الحياة وفق معرفية خاصة به ، يسن قوانينه الخاصة التي يري أنها الأحق أن تتبع ، في حين يراه الآخرون خارجا عن الأعراف والتقاليد والعادات وربما المعتقدات، ماذا لو اتخذ منقذ نفس مسلكه مع تهاني وأنجبت منه هذا الولد، كيف سيكون موقفه ، وهل سيظل علي ارتباطه بها ، فتحي رضوان القديس للحظات والزنديق لحظات أخري ، ربما يكون في حاجة لتحليل سيكولوجي فرويدي ، للمكونات الأولي لطفولته البعيدة ، ذلك العظيم ،الذي لايهاب أحدا، الضعيف الذي يخشي كل شيء ، ويهاب أبسط الأشياء ، الطامح اليائس، الذي حصل علي كل شيء ، ولم يحصل علي شيء!

بقراءة متأنية لمونولوجات فتحي رضوان ، يتبين حجم الصراع CONFLICT والتناقض CONTRAST" فى الوضع الذى أنا فيه أشعر أنى برأسين ومحاصر حصارين بالبخلاء والأغبياء أنا ومن أكون أنا .. آه أنا المغمور والمقهور وبقايا

حومة من نور لانهائي ،.. ..ولا أسعى للتقدير من أحد حتى الوطن فالوطن هو خزانة بؤس وغرفة صغيرة من النحاس".

في نفس يوم ولادة سهر لطفلها ابن منقذ رسميا ،كانت تهاني تتألم ، فلقد جاءها المخاض،أسرعت شهرزاد للمشفي ، كانت كأم بالنسبة لتهاني وفتحي ، لم تتورع شهرزاد عن بشارة فتحي بطفل جميل ، يشبهه تماما ، أسمر كالنيل .

كانت شهرزاد الأسطورة ،شهرزاد الحقيقة هي رسول الاتزان النفسي الذي بعثه الله لفتحي ، هي الضمير اللاواعي لفتحي رضوان ، تسعي بكل مالديها من خبرة إلي إعادته إلي حظيرة القيم والتقاليد ،جرس الإنذار الذي يفيقه من غفوته ويرده عن جنوحه وجموحه :عد إلي رشدك، لديك امرأة وطفل يتوازيان مع امرأة وطفل آخرين ليسوا ملكا خالصا لك ، بل هما ملك لغيرك " كف عن حب سهر فربك ستر عليكما ولم تحمل منك ولدا .. "شهرزاد الحقيقية تتوازي مع شهرزاد الأسطورة ، تحاول انقاذ فتحي من شيزوفرنيته وفصامه ورده إلي واقع ليس كله بالسوء الذي يراه ويعتقده ، لماذا شعر بأن شهرزاد أمه، هل يمكن عبر التحليل النفسي الفرويدي أن نجد مخرجا لفصام فتحي رضوان، الذي يعترف هو شخصيا بوجوده؟.

يعيش بجسده مع تهاني وابنه آدم ،لكن مشاعره وعشقه لسهر

وابنها عدنان ، كان يريد أن يسمي ابنه من تهاني ثائرا أوجيفارا ، لكن حامد وشهرزاد ارتئيا ألا يفعل ذلك ،فاختار آدم ،ربماكان اختيارا عشوائيا ، أو اختيارا محايدا ، آدم أبو البشر وعدنان أبو العرب ، ربما كان الفصام -بشكل لاواع-لديه جعله يختار اسم آدم ليري فيه الجميع " الكل في واحد"،ربما يتماشي الاختيار مع مايعتقد من وحدة الكون وتكامليته ، وربما لم يفكر في أي شيء من هذا كله!، أما الاختيار الأول -ثائر-فربما يخذله ،قد يكبر ويصبح خانعا ،واحدا ممن يلعنهم فتحي رضوان ، هل يحتمل فتحي رضوان خذلانا جديدا؟آدم اسم جامع ، محايد ، قابل للتشكل والتلون ، يحمل في تكوينه القداسة والدنس ، التوبة والخطيئة ، الحياة والموت ، الفناء والخلود ، لن يلام فتحي علي اختياره للاسم يوما ما ، لقد اختار الاسم المناسب لكل العصور ولكل الأمكنة ، سهل معرفته والنطق به ، لا يحتاج ترجمة للمعناه أو دلالته في كل لغات العالم ، كما أن كل الشعوب تتصوره وفقا للون بشرتها ومعتقداتها وعاداتها ،ومن السهل أن يجد حواء في أي وقت أو أي مكان توجه إليه ، وإن لم يجدها ، يستطيع إنجابها من ضلعه الأعوج ، كما خلقت أمه الأولي ، لن يعاني آدم معاناته ،لن يتزوج امرأة ويعشق أخري ، وعلي أية حال ، لن تكون

حواء خطيئته يوما ما، سواء عاشا في مصر أو دبي أو أي مكان آخر!ربما فكر فتحي رضوانفي جزء من الثانية في ذلك كله ، وربما لم يفكر في شيء منه علي لإطلاق!

لا يخضع الكاتب سرده للتقنيات التقليدية،ولا يهتم كثيرا بالحفاظ علي ما أملاه النقاد من "ينبغيات" كثيرة ،بل يتجاوز ذلك غلي آفاق أرحب تمكنه من بسط رؤيته وتأكيدها ، ربما تتكرر بعض الأفكار من فصل إلي فصل ومن رواية إلي أخري ، لكنه يتمتع بجزالة وسلاسة ،منفتحا علي قاموس سردي نثري وآخر شعري وثالث صوفي ،تتنازعه مفردات الإيمان المطلق وأحيانا يختلط بالإنكار المطلق عند لحظات الهزيمة ، لكنه يحتفظ بشعرة معاوية ، حين يدين بالإيمان وحين يبتعد وحين يقدس الوطن وحين يلعنه وحين يذوب عشقا وحين يتألم من الحرمان، ثم يصبح هو كل ذلك في تكوين جديد مغاير لهذا وذاك ، باحثا عن خلود شكسبير ومجد المتنبي وفلسفة سقراط ومصرية أفلوطين ومأساة الحلاج وإلغاز ابن عربي وسخرية السعدني وطموح محفوظ ثم يعود إلي ذاته محملا بهذا كله وقد يعود من دونه تماما كأنه سيزفوس مستعذبا الألم والوجع والعود علي بدء ، تبيض عيناه من الدمع لفقدان يوسفه ، ثم يضحك ساخرا من سذاجتنا ، متعجا كيف صدقناه،

وماهو إلا مطرب من مطربي التروبادور وشعراء الربابة في ثوب فيلسوف متعال ، وطبيب يجري العمليات الجاحية بقسوة المحب وحزم رؤوف"صباحك نرجس.. وأخفيت عنك ابتهالاتى وموطنى وملتى ورؤيتى وعنوان .. أسكن فى مدينة كتاباتى التى اكتشفتها.. وأخفيت عنكم سرى وسرها وفيما أمضيت عمرى وحكايات قهرى وذلى وأخفيت عليكم مراراتى وابتلاءاتى وأهم حكاياتى ومابينى وبين الحكمة من مسافات..وخبأت عنكم ملكوت كلماتى ومابينى وبين الله من كرامات وأنا غريب عنكم ،ليس بسر لغاتى ولهجاتى، بل بسر الحظوة والاصطفاء".

عنوان هذا السرد وغيره هو ا"لقلق- كأن الريح تحته- عنوان مراوغ من بداية المخطط السردي -وهمت به- محيلا القاريء إلي أحسن القصص ، في تناص يكاد يكون عكسيا تماما ،يتنقل بين الأماكن بخفة كائن هش ، يختار عدة عناوين للموضوع الواحد وللفصل الواحد، مثلا ، العنوان الأول :هناك كتابة تشبه الكتابة ونساء يشبهن النساء أما العنوان الثاني فهو :ربما نسيت أفراحي في كحل عينيك، إن غبت عني غابت أفراحي، وإن جئت لي عادت مهللة،بل تتعدد العناوين وتصل إلي أربعة عناوين لفصل واحد ،كما يحاصرك القلق الفني في تنوع

الأماكن: مشفي الولادة ، الجريدة ، نادي الجولف بدبي ، غرفة فتحي رضوان بالشارقة... وتنوع العناوين والتناوب بين اللغة النثرية والشعرية والمونولوج وال حوار والخبر والتوثيق والرأي والرؤية والرؤيا ،دائما بين أكثر من عنصر ، بين حب وكره ،انتماء وفقدان الانتماء ،امرأتين زوجة وعشيقة ،ابن وابن مزعوم ،مكانين وزمنين، بل أماكن وأزمنة ،قبول ورفض ،رضا وسخط ، ولا يمكنك القبض علي المكون النفسي بشكل محدد ،ليظل كل شيء مراوغ ،ليفتح دلالات التأويل علي مصراعيها ، ولتظل قلقا متسائلا عن الهوية والكينونة ،غير متوقع للمسار المتوقع، لتصبح النهايات -رغم منطقيتها -لا منطقية!يحاور متلقيه ،يركله في أضعف الأماكن ليتألم وليلعنه ثم يشكره ممتننا له ،لأنه أيقظه من غفوة طالت أكثر من اللازم ، لكنه يتأفف لكونه غير قادر علي مزيد من ال"سهر"!

ورغم أن كل شخوص السرد يمثلون في الواقع دور البطولة ، وكلهم بل استثناء قادرون علي تحريك الأحداث والتأثير بشكل مباشر وحاد علي تجربته الحياتية، لكن يظل فتحي رضوان البطل المطلق دون منازع ، فهو البطل في الانتصار وهو البطل في الانكسار، هو البطل كزوج وأب وهو البطل كعاشق وأب مزعوم نهو البطل محررا بالجريدة والمجلة

ورئيسا للتحرير وهو بطل الحكاية وهو مطرود من الخدمة وعاطل عن العمل ، لايمكن لمثل هذه التركيبة وهذا التكوين أن يكون غير ذلك علي الإطلاق، وإلا فلن يكون فتحي رضوان ، سيفقد كل منجزه وسيفقد القارئ التلذذ بمتابعة اللعبة وسيفقد شهيته للتداخل والانبهار والتعاطف"رجل مخلوق من حروف ومن نور ومن مشاعر وقلبي دوما مسافر على طرقات مدن المعرفة والشجن" وكذلك كما في هذا المونولوج "سهر ..كيف أراها كيف أسمع صوتها شهرزاد تحاصرها منذ الصباح المبكر ومنقذ يحاصرها في المساء لا متنفس لنا .. من يعطر أيامك يا سهر الآن بعد غيابي؟ ياعذابي .. الأقدار تلعب بنا ونلتقي من نافذة الذكريات وفي كل ليلة أرسل لك من نافذة الذكريات ألف عازف كمان وألف وردة ياسمين يغنون لك ويحملون أشواقي . فكيف من غيرك الحياة؟ تغيب براءة الأشياء، فأشتاق لظلك حتى ولو في الخيال"يظل بطلا مطلقا ، رغم أن الحدث يتمحور حول شخصية أخري!

تظل رمزية الأسماء لاعبة دورها ،لا علي مدار هذه المدونة فقط ، بل علي مدار السباعية كلها ، فالكاتب لا يختار أسماء شخوصه عبثا ، فلكل اسم دلالاته ، سهر ، حياة ،كاظم، الصقر ، شداد، حتي فتحي رضوان نفسه ، كذلك الاسم الذي اقترحه

فتحي رضوان لابنه "ثائر، ماركس ، آدم "، لاتوجد صدفة لدي الكاتب في الاختيارات ولا مجال للخطأ في التناول ، شخوص السباعية مسيطر علي أقدارها تماما ، فهي تسعي إلي مصير قد قدر لها من قبل ، حتي لو أعلن السارد أو البطل لعنته وتأففه من سلوكها ، أليس هو الذي صنعها وصنع مقدراتها ،أليس هو الذي رسم مخططاتها الإلكترونية ؟هو الوحيد القادر علي قراءة هذه المسارات ورسم انحرافاتها وتقويم سلوكها وتقييمها ، ليظل البطل هو محور الحدث وهو الذي سيظل في الذاكرة ، رغم براعة رسم الشخوص ، وأن بعضها لديه مميزات جسدية-خاصة النساء-لا يمكن أن تمحي مواصفاتهن من الذاكرة علي الإطلاق ، لكن يظل الجميع خادما للشخصية الماستر ، المهيمنة، لتبقي الشخصية الرئيسة -في النهاية-محور الحدديث ومحور الجدال والنقاش ، ولتظل -وحدها-الشخصية المرشحة للبقاء والخلود.

يعلم الكاتب والبطل أيضا ، سيكلوجية المرأة ،فهو يثير غيرتهن من بعضهن البعض،وتعلم كل منهن علاقته الوثيقة بالأخري،بل يعرفن ذوقه في اختيار النساء ، ومن منهن ستعجبه وتنال حبه "دخلت شهرزاد وجدت سهر وقد انفجرت فى بكاء عاصف كعاصفة المطر الرمادية وجسدها يهتز

اهتزازا..ضمتها - سهر بنتى حبيبتى
- شو بك - الكلب الكلب فتحى - شو به - بيخون زوجته تهانى . نظرت شهرزاد بخبث آه ياصغيرتى كم تحبين هذا الفرعونى الذى لا يحترم شيئا - كل الرجال بينسوا هيك حبيبتى - حيوان حيوان أود أن أذهب إليه وأضربه على رأسه ماذنبها المسكينة؟ "، هكذا كان الحوار بين سهر وشهرزاد -عندما لمحت فتحي وحياة في أحد أركان الكافيتريا -فهن جميعا ،لا يستطعن هجره أو عدم تنفيذ رغباته، قد لا يكون دون جوان وقد لايبذل جهدا لاستمرار علاقة ما ،بل يشي سلوكه ويحض علي هجرهن له ، لكنهن يزددن تمسكا به ، ويزدن من أواصر علاقتهن به ،بشكل يدعو للدهشة ،التي قد تزول سريعا عندما نتأمل الاسم :فتحي رضوان الذي يحمل فضاءات دلالية لا تخفي علي أحد ، فهو خازن جنتهن جميعا ، لا شيء يقف حجر عثرة أمامه ، فتوحاته في كل مكان وعلي جميع الأصعدة ،وإن كنت تعجب من شخصه القلق الذي لايهدأ ولا يرضي ، ربما يعرف أنه يستحق أن يحصل علي كل شئ،وأنه لا مستحيل هناك، وأن كل مايحصل عليه أو كل ماحصل عليه ،صار غير ذي قيمة ، فهو يري أنه يستحق المزيد دائما!
لا يعرف هذا السرد الحدود ، لايعرف الأسوار التي ترسم

للأدب والفن ،يكفر بكل قوانين الكتابة منفردة ، ويؤمن بها جميعا ،فلا فواصل بين الرواية والمسرحية والقصيدة ،قد يكون الخبر والتحقيق والفيلم القصير جزءا أساسيا في بناء العمل ،فالحوار -وهو أساس بناء المسرحية-لايمكن أن تتجاهله رواياته ، فالسارد قد يعنون عمله بالرواية ،لكنه يمسرح أحداثه يستخدم الحوار كضلع أساسي ، يبوح عبر مونولوجات طويلة ،عبر مونودراما متغلغلة في أحشاء العمل، لايهتم كثيرا بالوصول إلي ذروة الحدوتة CLIMAX ولا تعنيه الحبكة PLOT، لا يعتد كثيرا بتطور الشخصية بشكل آلي متفق عليه سلفا ،قد يعود إلي زمن مضي وقد يقفز إلي أزمنة لن تجيء،وقد يدمج الأزمنة في لحظة ، وقد تتلاشي كل الأماكن والازمنة بل والشخوص تماما،لتبقي كلمة واحدة ،في اللامكان واللازمان !

يمارس سطوته علي أدق التفاصيل ، حتي العناوين ،يمنحها تمرده اللانهائي :فعنوان الفصل السادس هوكالعنوان الأول :نعم ، العنوان الثاني :لا :العنوان الثالث :ربما! العنوان الرابع والخامس والسادس ...هو في الحقيقة لا يخيرك كي تختار ما يناسبك ،لكنه يقول لك أن العناوين كلها -علي تناقضها وتباينها هي عنوان واحد لفصل واحد ولرؤية واحدة تحتمل

كل هذه التناقضات ، فنعم ولا وربما هم مقولة واحدة ، هكذا يري رضوان العالم ، ويجبرك علي التسليم بذلك !
كما تتنوع الشخوص ، تتنوع اللغة ، وتتعدد اللهجات " في بلدي العراق يسمون العرب الذين يسكنون في المحافظات الواقعة في جنوب بغداد) محافظات (أو) شروك (أما العرب شمال بغداد والغرب العراق الذين يتكلمون لهجة واحدة وتتركز فيها أشهر القبائل وأكبرها)الجبور - العبيد - العزة (وغيرها من القبائل مثل الطي ولهجتهم واحدة - ومرادفات كثيرة تختلف كثيرا صدقني في أول ، عجي ،)امة عجل يابة(. يول يوم باشرت في المدرسة قال لي المدير عبارة لم أفهمها - ماهي العبارة التي لن تفهميها؟ - ست دربي العجيان ..فهمتها أنني أدربهم أي أعلمهم التمارين الرياضية مما ينم عن هذه الفرقة الضاربة في جذور هذا الوطن ، فمعظم المرادفات تحتاج إلي ترجمة في كثير من الأحيان ، فهو الوطن الوحيد الذي يملك مقومات الوحدة ،لكنه يختار الفرقة والخلاف ، ليس بين دوله حدود أو تضاريس فارتضي أن يتم تقسيمه عشرات القطع ، ليصنع كل منها موطنا خاصا ، وتم تقسيم المقسم وتجزيئ المجزء ، حتي صارت كل جماعة وطنا قائما بذاته ، وتطور الأمر لتنفلت جماعة من جماعة من جماعة ،كل منها يدعي أنه

الوحيد الذي يملك الحقيقة والوطنية أو الجنة والجحيم!رغم أن نطاق الخلاف والاختلاف -في الحقيقة-ليس أكثر من مسائل شديدة البساطة ،معظمها لا يستحق مجرد ذكره ، لكن علي مايبدو أن هناك من استطاع التغلغل داخل جينات هذا الشعب الواحد واستطاع زراعة جينات التفرقة بمهارة أحد سحرة فرعون أو سحرة فرعون مجتمعين!فليس من المأمول أن تعود هذه الجينات سيرتها الأولي علي الإطلاق ، إلا بمعجزة وبالطبع قد مضي عهد المعجزات ، ليس هذا تشاؤما ،بل هو واقع مرير للأسف الشديد!

لا يمكن للكاتب تجاوز قناعاته ، حين يمسك بقلمه ليبدأ فعل الكتابة ، حتي عندما يكتب أدبا لا علاقة له بواقعه ، حتي الكتابة المبنية علي الخيال ، تصبح واقعا متعاليا بني بصلابة علي أرضية وطأتها قدماه ، وأن كل السير الغيرية ليست إلا سير ذاتية ، كتبت من منظور الرصيف المقابل ، فإن لم يكن البطل هو أنت /فالبطل هو من كنت تتمني أن تكونه ،أو من كرهت أن تكونه يوما يوما ، لكنه متغلغل في ذاتك ،يعمل في اللاوعي ،وتتبعثر أجزاؤك في الشخصيات الثانوية بشكل أو بآخر ، فلايمكنك أن تدعي أن هؤلاء الأشخاص هم شي آخر سواك ، وتتحول الطتابة في آخر المطاف إلي استشفاء من

أمراض الحياة والواقع المعيش ، ويصل من خلالها الكاتب الكبير إلي مرحلة الخلود ، يصارع عبرها تسارع الزمن ، وإنهاك الجديدين لخلاياه ، و مع فناء ملايين الخلايا ،يذهب بعض منك ولا يعود ، وتفاجئك الخلايا المليارية الجديدة باختباراتها المغايرة ، فيقبض الكاتب الحق علي جمرها ، لينتج خلايا إبداعية مغايرة ، لكن عظمته وخلوده ،يكمنان في قدرته الذهنية والوجدانية علي معرفة حقيقة كينونته ، وتفرقته المتقنة للثابت والمتحول ، وأي هذه الخلايا يمثله وأيها الوافد الهرِم الجديد ، ومن منها من سيمنحه انطلاقة جديدة ومن منها سوف يصيبه بالإحباط والتراجع ، ولا شك أن خلايا الكاتب -المتماهي والبطل فتحي رضوان -من خلايا النوع الأول ، التي تكسبه وجوده حتي الآن.

أشرف دسوقى على



حداثة النص وجدلية الزمان والمكان
ما بين تحديات وعولمة النقد
"ما أنا بكاتب" والكتابة لأجل القارئ العادي

بقلم : أ. بسنت حسين

"ما أنا بكاتب" هى الرواية السادسة ضمن السباعية للكاتب/ السيد حافظ والتي بالطبع تختلف عن باقي أعماله فنحن أمام كاتب يعشق التجديد ويهوى المغامرة من خلال قلمه. فما أن تبدأ بالقراءة حتى تجد نفسك أمام كاتب مخضرم يضعك ك ناقد أمام إشكالية كبيرة في نقدك لعمله، ففي البداية نتحدث عن العنوان كمحور أساسي في العمل نجد أن النص قد حُمّل بعدد من العناوين وعددها ستة (سأحكي لك قصص العاشقين/ سلمى سارة وسرين/ وهمّت به وهمّ بها/ العشاق يستيقظون مبكرًا/ شط إسكندرية/ وهمّت به) وصولًا للعنوان السابع والأخير "ما أنا بكاتب" وكأنه يريد أن يفوّت فرصة انتقاد العنوان من خلال مشاركة القارئ مراحل كتابته للعمل.

أما عن تعريف العمل وهو موضع جدل كبير في الكثير من الأعمال فنجده قد حدد العمل "ما أنا بكاتب" ضمن عدّة إطارات لابد وأن يرضى عنها النقاد وهى: رواية/ مسر رواية/ سيمي رواية/ سردية متمردة وهى الطابع الغالب لكل أعماله وكأنّ أعمال السيد حافظ هى تمرد على كل ما هو مألوف والنزوح بالنص نحو الإبداع متخليّا عن المسميات والإشكاليات النقدية العقيمة.

وما أن تصل للإهداء فتجد نفسك أمام زخم من الإهداءات والاعترافات والشكر ولعل أهمها وهو محور كلامي (اعتراف

هام لإصدقائي) والذي يصرّح فيه كاتبنا أنه قد فشل في الوصول للقارئ العادي وكأّنها نية مبيّتة لهذا العمل كي يتصالح فيه كاتبنا مع القارئ العادي الذي يجهل المصطلحات النقدية ولا يفهم التلميحات ولا يعي عتبات النص وغيرها من المصطلحات كما أنه على وعى كامل بحالة الملل التي تتملك القارئ العادي فجعل هناك فواصل عن النص الأصلي ب (خذ لك نفس شيشة) والتي تتخل كل الفواصل بين الفصول وتتعد لعدة أنفاس والتي لا علاقة لها بالنص بالعلاقات الإجتماعية وعالم الانترنيت وكأنها محاولة لخلق صداقات مع القارئ ليجعل من الكاتب هو بشر عادي وليس له أفضلية على القارئ بل يعيش نفس الحياة التي يعيشها الإنسان العادي.

وننتقل لعتبات النص التي تسبق كل فصل من فصول الرواية/ سردية متمردة والتي أختصها بذكر (عتبة النص) كمحاولة لفهم القارئ العادي ما يكتب أو لغة و تكنيك الكتابة.

أما الشخصيات فقد أفرد هذا الجزء من السباعية بأبطال جدد هم: سلمى/ سارة/ سيرين/ بيرتون/ حمدان إلى جانب أبطال السباعية فتحر رضوان وسهر، تهاني، حياة، منقذ، كاظم، شداد، شهرزاد، حامد صقر...

الحبكة في الجزء السادس من السباعية فهى تتجه نحو تاريخ مصر خلال القرن التاسع عشر وتحديدًا في أواخر حكم محمد

على وصولًا للخديوي عباس حلمي والخديوي سعيد وكأن هناك عدد من التأويلات وإسقاطات أشار إليها الكاتب في البداية أنها تتماس مع روايته الأصلية.

أما عن اللغة فهى سلسة تناسب فعليًا القارئ العادي كما أنها تتنوع في السرد ما بين التقريرية والتي استخدمها للمقالات أو الشعرية في مقالات "همس الروح" وأحياناً العامية "خذ لك نفس شيشة".

وبهذا يكون الكاتب قد فلت من براثين النقد ببراعة مستخدمًا القارئ كوسيلة لفضح خبايا الكتابة ومتمردًا على أساليب الكتابة التقليدية والتي بالطبع لا يناسبها النقد التقليدي الذي يفرد أغلبية سطوره للنقاط السابق ذكرها، فلا يتبقى لنا سوى الحديث عن الزمان والمكان كركيزتين للعمل الفني.

الزمان: تتوازى أحداث الرواية في القرن الواحد والعشرين وهو الخط الدرامي للسباعية وما يترتب عليه من مجريات الحياة وطبيعة المدنية الحديثة وما يترتب عليها من السفر للعمل بدول الخليج للبحث عن متنفس معيشي وحرية زائفة، أما عن الزمن الأصلي للحكاية الغالبة في الفصل السادس من السباعية والتي نحن بصددها في رواية "ما أنا بكاتب" هى تاريخ مصر خلال القرن التاسع عشر وخاصة أواخر حكم محمد على وصولًا لحكم الخديوي عباس حلمي والخديوي

سعيد، وهى الفترة التي تتماشى خلالها أحداث رواية سلمى وسارة وسيرين.
فتجد نفسك قد عرفت الكثير والكثير عن الوضع الاجتماعي والسياسي في مصر خلال هذه الحقبة والتي تتفرع من خلالها لأزمان أخرى من خلال تاريخ النوبة واليمنين(حيث أصول نافع والد سلمى) ودورهم في فتح مصر في القرن الثاني الميلادي، إلى جانب ثورتي اليهود (من خلال حكاية إيفين والد سارة اليهود) أما غالبية الأحداث فمن خلال بيرتون الباحث الإنجليزي.. كما نتفرع لحكايا أخرى ك زينب بنت البكري حبيبة نابليون في مصر والملقبة ب " مقصوفة الرقبة". كما نجد تنوع سرد الأزمان من خلال سرد الحكايات أو الحوار مثل حوار فتحي رضوان ل حياة ص١٨٦ " الصراع على الحكم فى مصر بدأ منذ أوزوريس وأخوه ست و كذلك بين إخناتون وحور محب قائد الجيش وفى العصر الحديثفى عهد محمد على و أسرته فبعد وفاة إبراهيم باشا الابن الأ كبر لمحمد على تولى عباس حلمى بن طوسون بن محمد على .. يعنى أن جده هو محمد على وكان ضابطا عسكريا .. وحاول جده أن يعلمه الإدارة فى عدة مناصب لكنه بعد أن أصبح حاكما لمصر كان أغبى الأغبياء وكانوا دائما يشكون لجده محمد على وكان ينهره أمام الموظفين فى القصر

وعباس حلمى يحمل فى قلبه غلا للرجل ومات محمد على وخرج فى جنازته خمسة أفراد فقط ورفض عباس عمل جنازة تليق بجده وكان المصريون يكرهون محمد على واستولى عباس على مافى يد أسرة محمد على خصوصا فرع إبراهيم باشا عمه واستولى على سبعين قرية وحرم أبناء إبراهيم منها بحجة أن جده قدم إلىمصر لايملك شيئا و أن ماخلفه لذريته من مال الشعب يجب استرداده ودبر مؤامرة لقتل عمته ابنة محمد على نازلى غير أنها علمت بالأمر وهربت على تركيا وفى عهد سعيد باشا رأى الاستيلاء على أموال الأمير الهامى بن عباس أثناء زيارة له فى الخارج و أصدر فرمان بذلك..إن صراع السلطة فى مصر بين العسكر المماليك البحرية و مماليك العسكر البرية .. سبعة آلاف سنة ومصر فى تلك المسخرة ياسكرة.."

أو من خلال الصيغة التقريرية من خلال مقالات (فتحي رضوان) مثل مقال "كان زمان ص٢٤٩"

كان زمان بقلم فتحى رضوان ألقى سعيد باشا خطابا فى مأدبة أقامها بقصر النيل قال فيها مخاطباً الحاضرين: «إنى نظرت فى أحوال الشعب المصرى من حيث التاريخ فوجدته مظلوماً مستعبداً ٢٤٩ لغيره من أمم الأرض فقد تعاقبت عليه دول ظالمة كثيرة».. إلى قوله: «وحيث أننى أعتبر نفسى مصرياً

فوجب أن أربى هذا الشعب وأهذبه تهذيباً حتى أجعله صالحاً لأن يخدم بلاده خدمة نافعة، ويستغنى بنفسه عن الأجانب»..
و كان رفاعة الطهطاوى آنذاك فى السودان فأمر سعيد بعودته هو ورفاقه، لكن كراهية سعيد للأتراك لم تمتد للفرنسيين والأوروبيين عموماً، وكان يجد فى بيت نائب القنصل الأطعمة الدسمة والمكرونة التى كان يحرمها عليه أبوه محمد على، وكان ابن القنصل هو «فرديناند ديلسبس» وتوطدت العلاقة بينه وبين سعيد، ولما كان سعيد فى فرنسا أثناء دراسته توطدت العلاقة أكثر ولم يكد سعيد باشا يتولى شيئا حتى أرسل له ديلسبس تهنئة من باريس عندما تولى سعيد حكم مصر و كان رد سعيد عليها أن يبعث إليه يستضيفه، بل ذهب بنفسه إلى الإسكندرية ليكون فى استقباله، إلى أن قام ديلسبس بمفاتحة سعيد بمشروعه التاريخى وهو حفر قناة ملاحية تصل بين البحرين الأبيض والأحمر، فمنحه سعيد بسهولة الامتياز العظيم حتى أن ديلسبس فى مذكراته تحدث باستخفاف عن قبول سعيد بهذا المشروع العملاق بسهولة. وكان التفويض الكامل والامتياز الذى يمتد ٩٩ عاماً قد وقع فى ٣٠ نوفمبر من نفس العام ١٨٥٤.وفى عهد سعيد أيضاً تم تطهير ترعة المحمودية التى كانت على وشك أن تطمر، وهى القناة الملاحية النيلية الواصلة من فرع رشيد عند مدينة المحمودية

وتصب فى الإسكندرية، وفى عهده أيضاً جرى تنظيم القضاء وتم تعيين المصريين فى المناصب الإدارية الكبرى. وكان من أعظم إصلاحاته أنه حول الجيش المصرى إلى نعمة بعدما كان نقمة، فأنقص سنوات التجنيد وجعلها سنة واحدة وجعل التجنيد إجبارياً وعاماً للمصر يين دون استثناء لأبناء المشايخ والعمد واعتنى بشئون الجيش وألبس الجنود أفضل الملابس واهتم بطعامهم وشرابهم وزاد فى عدد أفراده. وفى عام ١٨٥٨ أصدر اللائحة السعيدية التى قضت بتمليك الأرض للفلاحين وحرص على التخفيف عن الفلاح وأسقط عنه الضرائب المتأخرة وجعل اللغة العربية لغة المعاملات فى الحكومة، وأنشأ خط سكة حديد القاهرة - السويس فى ١٨٥٨ ، ٢٥٠ ومن قراراته اللافتة أنه كان يرفض أن يستقبله الناس إثر عودته من أى سفر بالاحتفالات والزينة. وهناك رسالة نادرة وطريفة.. بعث بها سعيد من الإسكندرية التى وصل إليها عائداً من أوروبا، وكان يهم بالعودة إلى القاهرة بعد أيام فكتب إلى نائبه فى القاهر ة إسماعيل باشا رسالة تتضمن أمره العالى جاء فى بعض منها: (نظراً للأخبار الواردة لطرفى من محافظ الإسكندرية من أن هناك استعدادات جارية تتعلق بإقامة زينة واحتفالات عند عودتى، نحيطكم علماً أنى لا أريد أن يتحمل أى شخص مصاريف زائدة ولا أرغب فى أن الأهالى

والمستخدمين «الموظفين» يكلفون أنفسهم مصاريف التزلف إلى، أما ذاتكم الشريفة إذا تفضلتم بالحضور لاستقبالى فأكون ممنوناً ومحظوظاً جدا) لكن يظل هناك أمران مهمان حدثا فى عهد سعيد، إذ أرسل تجريدة «فرقة عسكرية» إلى حرب المكسيك ليشارك فيها استجابة لنداء نابليون الثالث، الذى طلب منه أن يساعده فى حربه بالمكسيك، وبالفعل دعمه سعيد بحملة من الجنود السودانيين عددها ١٢٠٠ مقاتل يقودها البكباشى «المقدم» خير الله محمد السودانى والصاغ «الرائد» محمد أفندى الماسى، كان ذلك فى عام ١٨٦٣ ولأن الأمور كانت مستقرة فى السودان فى ظل إدارة الحكومة المصرية لها فقد تشجع الأوروبيون على القيام برحلات استكشافية لمنابع النيل، وكان من هؤلاء المستكشفين صمويل بيكر والتقى رحالين كانا اكتشفا بحيرة فيكتوريا وتابع صمويل سيره حتى اكتشف بحيرة أخرى سماها بحيرة «ألبرت» و أكد هذا زوج الملكة فيكتوريا التى سميت البحيرة الأولى على اسمها. وبعد ثلاثة أسابيع فقط من إرساله الحملة المصرية على المكسيك أدركت المنية محمد سعيد باشا ولم يكن قد تجاوز الثانية والأربعين من العمر حكم منها ثمانى سنوات وتسعة أشهر وستة أيام، فى الثامن عشر من يناير عام ١٨٦٣

المكان: ربما كانت مصر هى البطلة الوحيدة في الرواية رغم تنوع الشخصيات والأزمنة إلا أنها أساس كل الحكايات، فعلى الزعم من استخدام الزمن لوصف ححقبة كبيرة من تاريخ مصر إلا أن المكان كان يعزز وصف مصر بطبيعتها الشاملة التي تتقبل حارة اليهود بالإسكندرية والتي تم وصفها بإحكام من خلال حكاية سلمى وسارة وسيرين إلى جانب حكاية ضريح أبي العباس بالإسكندرية وقصة أبي العباس نفسه ص٢٣٥، إلى جانب قصة دير سانت كاترين ص ٢٩٩

"كنيسة سانت كاترين التى نحتت فى الجبل مبنى له رهبة..وللدير قصة تقول القصة إن القديسة كاترين من عائلة أرستقراطية وثنية - ولدت بالإسكندرية ١٩٤م و كانت تسمى زوروسيا وكانت مثقفة وجميلة رغبها الكل لجمالها ورفضت الجميع و آمنت بالمسيحية أثناء اضطهاد الإمبراطور مكسيمينوس و اتهمته علنا بقيامه بالتضحيات للأصنام أما هو فقد أمر ٥٠ خطيبا من جميع أنحاء امبراطوريته لكى يقنعوها ولكن على العكس ما كان ذلك فقد اعتنق هؤلاء المسيحية. وبعد مرور حوالى ثلاثة قرون من وفاة كاترينا ظهرت رفاتها المقدسة في حلم أحد رهبان الدير الذي كان قد أقامه جستنيان فنقلت هذه الرفات ووضعت في هيكل الكنيسة بصندوق رخامى بجانب الهيكل الرئيسي وما زال الطيب المنساب من رفات

القديسة يشكل أعجو بة دائمه وأصبح الدير يعرف باسمها من القرن الحادي عشر. وتوجد كنيسة بالإسكندرية باسمها.."

ومما سبق يمكننا القول أن حداثة النص وتجربة إدراج القارئ كفرد في العملية الإبداعية وإخباره بخبايا الكتابة هى محاولة ناجحة للوصول للهدف الحقيقي من العملية الإبداعية ألا وهى الارتقاء بثقافة القارئ العادي وتزويده بالمعلومات المختلفة ولاسيما التاريخية (في هذه الرواية) من خلال أحداث مشوقة.

السيرة الذاتية

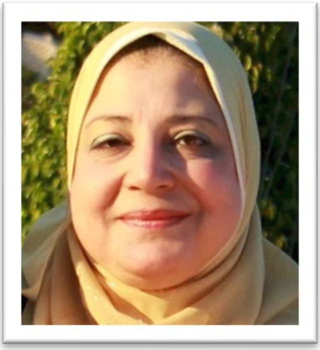
بسنت حسين

- كاتبة مصرية
- صدر لها عدد من الكتب:
- أغنية لم تغنها داليدا دار فابريكا ٢٠١٤
- صناع الإسكندرية منحة المملكة المتحدة بالتعاون مع إيس ألكس٢٠١٦
- سوف أشبه جدتي متوالية قصصية ط١ دار روافد ٢٠١٨ ط٢ دار النخبة ٢٠١٨
- كتاب الأغاني (دراسة عن الأغنية المصرية من ١٩٠١ إلى ٢٠١٧) ط١ دار روافد ٢٠١٨ ط٢ دار النخبة ٢٠١٨

تحت الطبع :

  - كتاب ولاد طنط فكيهة
  - مجموعة قصصية بعنوان "عالم المسكوت عنه"

- الجوائز : المركز الخامس في مسابقة القصة القصيرة عام ٢٠١٢ تحت إشراف وزارة الثقافة المصرية.



مصر تاريخ
تأرجح بين تعددية القوميات والمواطنة
بقلم أ. سحر النحاس

إطلالة علـى ثـلاثية
ما أنا بكاتب ،همت به ،شط سكندرية شط الهوى
(للأديب الروائى :السيد حافظ)

منذ اللحظة الاولى لولجى إلى محراب ذلك الناسك الخفي .. الزاهد البهي الظل والذل الحرف والمعنى ، كان هناك نداء خفيا، أن توضا بماء المطر، أو تيمم بطهر تراب الوطن ، واخلع نعليك أنك على بوابة القلب، ولتعلم أن خلف كل جدار جداراً، وخلف كل كلام مسموع كلام اخر مهموس، وانى مسكون بالحب عاشق مجنون فاتن ومفتون تحتلنى الشكوك والظنون رغم كامل يقينى بوجود رب السموات والملكوت .

هكذا بدأ الكاتب بعزل القارىء عمن حوله لنبقي فقط أنا وانت وحكاياتى التى ساسردها بطريقتي الخاصة

وكان عليه أن أتنازل عن عالمي المادى بإرادتى وأغوص فى سبر أغوار كينونته المتفردة كمن خرج من جاذبية نيوتن بقوانينها واعرافها وقد خف وزنه سابحا فى براح فضاءات..اثيرية السيد حافظ

مزج غريب بين طفل ثائر وشاب متمرد ورجل غاضب وشيخ رافض لكل الثوابت والمورثات المغلوطة لتاريخ امه طمست هويتها واحتلها الزيف والعفن

وبين جموح العاشق والمعشوق لكل مفردات الجمال والحسن.

الوطن وما حوى، والانثى وما هوي، والطبيعة بسحرها
وما بين تحرر الروح من سجن الجسد فى ازمنة التفسخ المجتمعي والانحلال الخلقي والتدنى الفكرى والثقافي
وبين الاختناق فى دهاليز السياسة الموحلة فى القبح والفساد والخيانات للاوطان
ترهلت أخلاقيات أمه على يد ساسة افسدوا شعوبهم فخلفوا ذرية ضعافا .
كانت أزواجية روح الكاتب المسرحي ، والاديب الشاعر ، الناقد والباحث فى أغوار الحقيقة السيد حافظ هى المحرك والباعث على هذا الزخم الابداعي من تشظ وتداخل اجناس ادبية مختلفة كالشعر والنثر وتداخل قصة داخل القصة فى حلقات متصلة وهى سمه فريدة فى مدرسة حافظ الادبية او البنية الحافظية كما اسمها الناقد احمد حنفى فى دراستة النقدية المرفقة فى الجزء الاول من ثلاثية: مأأنا باكاتب .
مصر ومأأدراك ما مصر
أرض أخترعت الحب من قلب أيزيس
واخترعت الثأر والقتل من قلب حورس
ومن هنا تبدأ حكايات الرواى على لسان أبطاله ليؤرخ تاريخ بلد كتب على أهلها الشقاء من أهلها ومن الغرباء
يقول

- نحن المصريين فى ورطة مع الحياة ومع الحضارة أنى اشعر بالعار ربما لان تأريخنا تاريخ تخلف مشئوم ولا شك ان الشعراء مشروع انبياء لكن غواية الاثم تجذبهم فيخونون

وينبأنا الكاتب فى اكثر من موضع عن هويته ب "ما انا بكاتب" اسوة بمن سبقوة ممن حاولوا التأريخ بما حدث ويأبى السلطان والنفوذ على مر كل الازمنة الا من تزييف الحقيقة والوطن، فيمتنع كل صاحب صحوة من ضمير أن يكون أداة فى يد الحاكم يقول له أكتب فيرد ما أنا بكاتب .. ويصبح الفن والشعر والحرف عزاء للسيد حافظ أو نقول لفتحى رضوان خليل الذى تلسبته روح الكاتب أو ربما العكس فلا ندرى من منهما تلبس الاخر فالاثنان عاشقا الوطن والاثنان غرقا فى حب سهر العشيقة والمعشوقة ..

فتحى رضوان خليل رجل امتهن المتاعب فى بلاط صاحبة الجلالة احب تراب ارضة ،اهمه بؤسها واتعبته هزيمتها فانتكست روحة ووهن قلبه تألم صرخ فى وجه الظلم ، ماذا فعلتم بسيدة الكون وبهائه . أخرسوه فنادها ان تعالى اليا وخلصينى فاذا بها تلفظة وتلقى به فى المنفى ليرتمى فى احضان امراة غريبة يتلمس الامان لديها حتى وان كانت زوجة لغيره بعدما خذلتة معشوقتة الابدية يقول:

الناس كلها ضدى تقول :عشقك لأمرأة متزوجة حرام .. مهما يكن فالحب قدر ولا مهرب منه ولا مفر.. ومهما يكن ساحلم بك فى نومي وفى يقظتى .. بوحي وهمسى وارسمك على جدار قلبى واتمتم عليك فتتحولين عشبة أضعها فوق سريرى

(ص١٥ رواية همت به)

ويؤكد علينا الكاتب فى روايتة أو مسراويتة كما أطلق عليها برسالة غفران للعشاق فى كل مكان

يقول

"ان الانسان مجموعة خطايا وليس خطيئة واحدة لذلك أرجوكم أن تسامحواابطال الرواية والغفران لكل العشاق المخطئين "

وكلما تصاعدت الاحداث وتسابقت أزمنة التاريخ كلما لهث القارىء وراءة وتتسارعت أنفاسة ليعلن الكاتب بين الحين والآخر استراحة قائلا "خد لك نفس" كثيمة مبتكرة ومتفردة لرائد التجريب وعاشق الكتابة المسرحية ويستمر التشويق والاثارة فى سرد محكم يتنقل برشاقة حرفه بين شخوص الرواية وتنوع ايدلوجيتات الابطال وذاتية المبدع وبين جرعات مكثفة من تاريخ نشأة القوميات متعددةالجنسيات والديانات داخل أرض مصر وكيف احتوت كل تلك الكيانات على مر الازمنة والعصور والحقب البعيدة لتصبغها بصبغة

المواطنة، فالكل على ثراها "مواطن مصري"
مستقيا علمه من تاريخ لم يعلمة الا قليل ، ظل مختبأ فى طيات امهات الكتب ، نجت من عروش الزيف والخداع لمن يبحث عن الحقيقة
ينقلنا الكاتب فى ثالث ثلاثيتة عبر شط اسكندرية شط العشق والهوى لتمتلاء صدورنا برائحة البحر بينما الحكائة شهرزاد التى تصاحبنا طوال الرحلة الحافظية تقص علينا قصةالروح السادسة سلمي وما أدراك ما سلمي المصرية ورمشها الجارح وصديقتها سارة اليهودية وسيرين المسيحية فى توليفة عجيبة شابهت كل الارواح السابقة لسهر ونور وشمس ووجد ولامار وكأن التاريخ يمتد عبر تناسخ أرواح العشاق من جيل لاخر مصاحبا لكل حقبة يكتب فيها تاريخ الوطن
وبعبقرية مبدع متمرس يصوغ لنا التاريخ القديم والحديث عبر شخوص روايتة فسلمي تلك الغزالة السمراء ذات العيون الخضراء التى تجمع ما بين جمال امها صفية الاميرة النوبية التى تربعت قبيلتها على حكم مصرالقديمة لسبعين عام حتى جاء فرعون مصر رمسيس الثانى على سدة الحكم ليسخر اهل النوبة لخدمة جيشة ليصبح اعزة اهلها ازلة فيهرعون الى الاسكندرية هربا من الظلم والاستعباد ليتجنسوا بمصريتها وبين أبوها صائغ الذهب الذى ينتمى لاصول عربية يمينية

اتت فاتحة لمصر رافعة أعلام المسلمين استقر بعضها بالجيزة والبعض ارتحل للأسكندرية طلبا لسعة الرزق

وسيرين المسيحية ابنه عم حبيب ومارى امها التى اختارت اسم ابنتها على اسم جارتهم الايطالية وعند تعميدها بالكنسية اصطحبا معهما اصدقاءهم وجيرانهم عم نافع والد سلمى وزوجته صفية وايتين صديقه اليهودى والد سارة وزوجتة راشيل

ومن خلال سرد حكايات البنات الثلاث ونشأتهن بحى واحد رغم اختلاف أصولهن العرقية نتعرف على البنية الاساسية للمجتمع المصري وتعدد جنسياتة وطوائفة ودياناته وكيف تم صهرهن جميعا فى بوتقة واحدة ليتم بعدها التعايش والتألف العجيب كنسيج واحد فى مصر أم العجب والعجائب بسرد تاريخى شيق تداخل و تضافر مع الاحداث مما قلل من حدوث ملل للقارىء خلال الجرعات المعلوماتية المكثفة بين فقرات الرواية

مصر وما ادراك ما مصر

بوتقة كل جنسيات الارض عبقرية الانصهار والاتحام وتنوع فريد وجمالها عجيب وقبحها غريب أرض خير ليس له مثال ولكن العدل فيها غائب والظلم فيها حاضر ارض أمان وأستقرار وارض جنون وأعراب وسرقة واحتيال

لم تخلو الاحداث المتصاعدة من التوقف والتقاط الانفاس بين الحين والاخر باشعال خيال القارىء بمشهدية حسية للأمكنة التى تُزامن الحدث، تسيطر على حواس القارىء فتارة يشتم فى أنفه رائحة يود البحروتارة آخري يشعر ببرودة رماله تسرى فى اقدامه العارية .

ربما يجد نفسه يجلس على الحصيرة الممدودة على الارض ببيت سلمى يشرب الحليب الموضوع على الطبلية المواجهة لزير الماء، يمد بصره خارج القضبان الحديدية للنافذة، ليشاهد النسوة خلفه بينما يعلق دعاءه لله بالحج لما ترأت لعينيه صورة الكعبة المعلقة أمامه على الحائط بالحجرة .

تتواترالاحداث لتزداد صخبا ويشتد قرعها للأزمنة. أزمنة غيرت تاريخ تلك البقعة من الارض ومن عليها ، فتتكشف حقائق مخزية لحكام المحروسة ، قديمة قدم أرضها وتعاسة شعبها، الذى كان عليه دوما دفع فواتير باهظة من كرامتة وإنسانيتة كونه مصري ينتمى لتراب تلك الارض المقدسة .

تتأكد لنا معلومة أرساها حافظ ونطقت بها احرفة فى كل موضع قلم "كل من عليها خان"

"الامه الجاهلة أسلس قيادة من الامة المتعلمة أما الجيش فهم عبيد اشتريناهم لا اصل لهم وحررناهم وزوجناهم ومنحناهم الجنسية وعلمناهم الاسلام فهل هم مسلمون حقا او مصريون

وهل لهم اهلا هنا .الجيش فقط لحمايتنا ولانقاذ زراعتنا فى حديقتنا "
هكذا قال خديوى مصر العباسي لعمه بعد تسريح الجيش فى السودان واغلاق المدارس ودور العلم والترسانة البحرية التى اسسها جده محمد على الكبير، مؤسس مصر الحديثة، بعد ان عزله بغرفته ، حتى مات ودفنه بما لا يليق بخادم حقير ليغرق بعدها مصر فى ظلمات الجهل والفقروالتخلف، بينما ينهل خيراتها ويعث فسادا فى قصورها الشاهقة ونيلها الحزين.
قفزات تلو قفزات يستعرض فيها الكاتب أحداث روايتة على لسان شخوصة مجدولة بسلاسة ويسر مع تزامن دخول الانجليز والفرنسين والطالينة واليونانين واهل الشام واليمن والجزيرة العربية واليهود وجنوب افريقيا ومن كل فج عميق ليستقروا فى مصر ارض النيل كمستقر ومستودع لكل البشر.
تتداخل الهويات والأديان والملل لتحتوى كل طوائف المسلمين السنة والشيعة ،الصوفية والمعتزلة، الوهابية والابارهه، اليهود والمسيحيون ،الكاثوليك والاوثوذوكس والبروتستانت .الكل يحترم عقيدة الآخر والكل يكفر الآخر ..
فى مصر ام العجايب وما ادراك ما مصر
يقول
"سيناء وجع وتاريخ وحكايات .. من هنا مر المسيح الرضيع

وامه البتول فى رعاية الله
ومن هنا مر عمرو بن العاص ومعه الف ألف رجل لفتح مصر إسلاميا
ومن هنا مر الهكسوس واحتلوها سنيين
ومن هنا مر كل الغزاة
وهنا دير سانت كاترين يحمل رفاتها المقدسة فى صندوق رخامى ينساب طيبا وعطرا منذ القرن الحادى عشر
وهنا يصلون
وهنا قابل موسى عليه السلام ربه
وهنا تكلم الله وهنا تجلى الله سبحانه وتعالى فخر الجبل صعقا
(ص : ١٢٦) اسكندرية شط الهوى
"إن الامة التى لا تقدر مفكريها لاتساوى شيئا بين الامم الامة الحية التى تحيي موتاها.. بينما الامة الميتة التى يموت أحياؤها فيها
هكذا ننتقل إلى حقبة جديدة بأرض الكنانة على يد الخديوى سعيد الذى ألغي الجزية بوثيقة غير قابلة للرجوع فيها بإعفاء نهائي للمصريين اقباط مصر كما ألغى ديون الفلاحين وضرائب التجارة ، فكانت ثورة سياسية واجتماعية فى تاريخ مصر بعد ان اعاد تكوين الجيش المصرى رغم مراقبته للجنود خوفا من قيام حركة دينية داخل صفوف الجيش فتقضى على

الاسرة العلوية.

وتستمر حكاية البنات الثلاث بثلاث عقائد، وثلاث مجتمعات متداخلات شكلوا كيان متجانس ومتوافق فى بلد أسسها كل خلق الله، واطلقوا علي شوارعها ومبانيها وبنوكها وكل احياءها القديمة والحديثة اسماء عبرية ومسيحية واسلامية لتصبح بحق مصر وما أدراك ما مصر أم الـــــدنيا

ولم تسكت شهزاد حتى الان عن الكلام المباح والغير مباح وجبة دسمة ومتعه صاحبتنى طوال مدة اقامتى داخل عوالم هذ الكيان العملاق رغم شخصه المتواضع المتسامح الراضي بقضاء الله العاشق لوطنه المحب لقوميته العربية .

ألقيت المحاضرة بمهرجان الكتاب بمكتبة الاسكندرية ٢٠١٨

أ.سحرالنحاس

السيرة الذاتية

الاسم : سحر محمد جابر النحاس
محافظة : الاسكندرية / جمهورية مصر العربية
المهنة : محاسبة بكالوريوس تجارة جامعة الاسكندرية

- **كاتبة قصصية وشاعرة، وصاحبة مدونة شروق الشعرية - وبيدج حكايات أنتيكا الادبي**

أصدارات ورقية

صدر لها ٣ مجموعات قصصيات ومسرحية

١- **(حكايات انتيكا) ٢٠١٤ طبعة اول وتانية مع دار الحكمة للنشر والتوزيع**
٢- **(حدث فى كالكتا) ٢٠١٦ مع دار روائع للنشر والتوزيع**
٣- **(ضغط عالي) دار النابغة للنشر ٢٠١٩**
٤- **(المجد لأمنا كناكا) مسرحية مجتمعية استعراضية**

- **شاركت بمهرجان الكويت الدولي للمسرح٢٠١٧ (مونودراما) وقد أختير نصها للمونودراما (السيد سيد) ضمن أفضل خمسة نصوص مونودراما قدمت للمهرجان وتم طبعه وتوزيعة على نفقة المهرجان فى كتاب (نحن نكتب مونودراما) كتاب جماعي**
- **حاصلة على مركز أول ٢٠١٨ فى مسابقة افضل نص مسرحي عن المسرحية الاستعراضية (المجد لامنا كانكا) بقصر ثقافة مصطفى كامل نادى أدب التذوق بالاسكندرية (شهادة تقديرية من الهيئة العامة لقصور ثقافة غرب الدلتا) لإتمام ورشة المسرح بقصر ثقافة ٢٦ يوليو الإسكندرية**
- **شاركت بعدة كتب جماعية ثورة لايك وكومنت ٢٠١١ بقصة (الموكب) دار الحكمة، وانهار محرمة ٢٠١٣ بقصة (العشاء الاخير) دار الحكمة**
- **شاركت كعضو تحكيم بمسابقات" شغف" لشباب المبدعين للقصة القصيرة٢٠١٥**

- عضو بمختبر السرديات بمكتبة الاسكندرية ، وندوات الاثنين بقصر ثقافة الانفوشي ، والمحكيات الصغري وعضومؤسس بفريق(اكوا) مركز الحرية للابداع الثقافي بالثغر
- حصلت على عدة شهادات تقديرية ودرع الابداع من قصور ثقافة الاسكندرية فى الالقاء الشعري من قصر ثقافة الشاطبى، ومن بيت السناري بالقاهرة ٢٠١٤ و٢٠١٥ فى حفل تكريم ١٥٠ من الكاتبات المصريات لاثرائهم الحياة الثقافية

دراسات نقدية

- قدمت ورقة بحثية عن (مصرتاريخ تأرجح بين تعددية القوميات والمواطنة) للأديب والكاتب المسرحي "السيد حافظ" عن ثلاثية (ما أنا بكاتب) ضمن فاعليات المكتبة بمعرض الاسكندرية للكتاب ٢٠١٨ وتم نشر الدراسة فى كتاب دراسات نقدية عن مجمل اعمال الكاتب لعدة نقاد مصريين وعرب، للناقدة نجاة صادق الجشعمي.
- قدمت ورقة بحثية عن المسرح الصورى بعنوان "اشكاليات مسرح الرؤى بين الحلم والتجريب" عن الكتاب الاكاديمى (تصورات فى الثقافة المسرحية الصورية) للباحث العراقى الاستاذ بجامعة الموصل بالعراق . عبد الكريم عبود عودة ،القيت المحاضرة فى مركز الابداع بالاسكندرية سبتمبر ٢٠١٨
- دراسة نقدية بعنوان (فتنة الحكى) المخطط السردى للشخصيات رواية ليال غربال للروائى لمصطفى نصر(نموذجا) مركز الحرية للابداع اغسطس وتم نشر الدراسة بمجلة الثقافة الجديدة التابعة لوزارة الثقافة عدد اكتوبر ٢٠١٩
- قدمت قراءة نقدية عن أدب الحرب فى مواجهة الثقافة العراقية (كتاب نساء بغداد والبصرة بين الالم والحسرة) للكاتبة العراقية نجاة صادق الجشعمي (أنموذجا) قصر ثقافة الشاطبي ٢٠١٨
- دراسة نقدية عن المراوغة وجماليات القبح لرواية دفء المرايا للأديب مصطفى نصر بمركز الحرية للابداع بالاسكندرية ٢٠٢٠

ورش ودورات

- حضرت عددة ورش للمسرح: مع الكاتب المسرحي والاديب الكبير السيد حافظ بقصر ثقافة ٢٦ يوليو ، ومع الاديب العراقى علاء الجابر بمركز الحرية للابداع.
- ورش لكتابة السيناريو : مع الأديب والكاتب المسرحى السيناريست ابراهيم الحسينى والسيناريست وجية يوسف والكاتب السيناريست شريف عبد الهادي.وورش لكتابة الادب الساخر للاديب عادل ادريس المسلمي.
- ندوات مبادرة (أكوا) الابداعية للدكتورالاديب شريف عابدين بمركزالحرية للابداع فى فن السرد وألياته والتوظيف الزماني والمكانى ٢٠١٩
- لها تحت الطبع: رواية اجينا
- وديوان شعري: قمرٌ فى سمائي ، بينى_ وبينك

للتواصل مع الكاتبة

ايميل

1shrook@gmail.com

soso52001@yahoo.com

هاتف محمول : ٠١١٤٦٩٤٣٤٦٣

على الفيس بوك : SAHAR ELNAHAS

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ وأهم أعماله في المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦-٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦-٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦-٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراه.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت - سلطنة عمان - البحرين)	١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبوظبى)	١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر)	١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.

- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض
- مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة)
- فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى .أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم .محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- ليالى دبى (جزأين : شاي أخضر - شاي بالياسمين) ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩

١٦- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى في باريس ٢٠١٩
٢٠- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠
٢١- أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١
٢٢- زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢
٢٣- الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٤- الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢
٢٥- سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

مشروع المسرح الكوميدي:

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار

١٤. عوانس ٢٠٠٠

١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف والقضية المصرية الوطنية ضد الانجليز ، تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. واللّه زمان يا مصر
٤. الأقصى في القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر
٦. حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٧. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب.
٨. مصطفى كامل.
٩. العزف في الظهيرة.
١٠- عبداللّه النديم.

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح في البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد

١٢) فستق وبندق
١٣) الفارة يويو والقطة نونو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته في الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب
١٩) نوسة والعم عزوز
٢٠) الساحر حمدان.

قدم مشروعا للمسرح التجريبى به

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى.
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث.
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم.
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء.
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة.
٩) أجازه بابا
١٠) الميراث

سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى :

١. إيقاع في رحم الكلمات العذرية
٢. نغم في الحلم الفوضوي.
٣. تقسيمات مختزنة للشمس
٤. سقوط حضارة لوط
٥. الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
٦. المفتاح
٧. الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف.

٨. سيزيف القرن العشرين.

الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى :

٩. رجل ونبى وخوذة.
١٠. امرأة وزير وقافلة
١١. طفل وقوقع وقزح.
١٢. لهو الأطفال في الأشياء شيء
١٣. تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
١٤. خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة
١٥. محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادا
١٦. تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
١٧. يا له من عالم مظلم بارد متخبط
١٨. الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب
١٩. معزوفة للعدل.. الغائب.

كتب ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة في مجموعة "صراع الألوان. وهى :

١. صراع الألوان
٢. وطن
٣. العلم
٤. حياة مواطن
٥. المرحوم
٦. رداء الأبيض والأسود
٧. طوق الوطن
٨. لا والموت شرفا
٩. مسرحية الثورة
١٠. مسرحيات قصيرة جدا
١١. الإعلام
١٢. الخروج من دورة مياه
١٣. أغنيات قشور الليمون في ميدان التحرير

١٤. تمثال في الميدان
١٥. ذات صباح
١٦. ليلة ٢٨ يناير ٢٠١١
١٧. حوار الجياد المجهدة
١٨. الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم
١٩. القبض على ثائر التحرير
٢٠. الثورة – نجم الإنترنت
٢١. المحطة
٢٢. عربة اللّه
٢٣. سوف تصعد
٢٤. حديث عن رجل
٢٥. الإنسان
٢٦. الأقصى في القدس يحترق
٢٧. من الذي يدق الباب.
٢٨. لا أستطيع أن أسكت
٢٩. أرض اللامحدود
٣٠. رجل مهم وغير مهم
٣١. العزف في الظهيرة

مزامير السيد حافظ المسرحية: وهى:

١. لعلنا نفلح
٢. لعلنا ننجح
٣. - لعلنا نفكر
٤. مزامير من لغة الصمت (حياة)
٥. مزامير من لغة الصمت (انتظار)
٦. نعم .. لا
٧. محاضرة
٨. أنا

٩. ذات مساء
١٠. بنفسج
١١. الكلمة للأرض أرض الكلمة
١٢. روما ونيرون
١٣. سوف نصعد
١٤. قصيدة
١٥. النار وعصفور الجنة من الأم.. إلى الفتى الطائر
١٦. ذات ليل
١٧. حياة
١٨. ذات صباح
١٩. حكاية مدينة الزعفران
٢٠. ظهور واختفاء ابو ذر الغفاري.
٢١. يوسف بن تاشفين
٢٢. قرية المرفوض في مدبنة الرفض ترفض رفض الأشياء
٢٣. القطار المسافر الى القاهرة على رصيف رقم ٣
٢٤. أغنيات قشور الليمون تلفت أنظار حفل كونسير في متحف الفنون الجميلة في شارع منشأ بمحرم بك بالإسكندرية
٢٥. بوابة الميناء
٢٦. المنشار
٢٧. التحقيق
٢٨. المسافر ٢٠١٨
٢٩. الجراد ٢٠١٨

قدم مشروعاً للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء
تحت عنوان إكسبريسو ومعها

١) امرأتان
٢) اكسبريسو
٣) ليلة ليلاء

٤) ليلة الخميس
٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٦) ليلة اختفاء إخناتون
٧) ليلة اختفاء فرعون موسى

كما كتب السيد حافظ للمسرح ثلاث مسرحيات مونودراما. وهى :

١- اكسبريسو
٢- الخادمة والعجوز
٣- أجازة بابا

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب ،كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب ، مجدي نجيب ،عبد الرحمن الأبنودي - فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا ،صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.
- كوكو ولولو ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا ، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفى كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جوازسفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان / فاروق حسنى وزير الثقافة السابق ،ود/ مصطفى عبد المعطى وكيل وزارة

الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندي ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسـرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسـعد خميس ونازك ناز ومسـرحية سـيزيف بطولة على الجندي.. ومسـرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.

- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبيارى

٢) الغربان - تأليفه

٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.

٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) واللّه زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد اللّه النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات
الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات

محمود الألفى مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية
محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحيتان
محمد سالم مسرحية
على سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقى مسرحية
بالإضافة لحوالى ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران

دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبى ذر الغفارى
المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطينى المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

<u>من الكويت أخرج مسرحياته</u>

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبد المطيع)

<u>أشهر من أخرج له في الإمارات</u>

جاسم عبيد الساحر حمدان

<u>أشهر من أخرج له من تونس</u>

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جائزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

<u>كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :</u>

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).

- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦ - ١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير .وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن اللّه - فاس – المغرب ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ .سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر – الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجًا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري - منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.

- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول - وجدة - المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبى عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " السيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية:

مبارك	(١٥ حلقة) إخراج /كاظم القلاف.
العطاء	سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
الحب الكبير	سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
الغريب	سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
صغيرات على الحب	مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة: حياة الفهد - إخراج / محمد عيسى.
صدى الأيام	سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد - بطولة : منصور المنصور - هدى حمادة.
الدرب الجديد	سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي. ياسر جلال. طارق دسوقى. إخراج / سيد عبيدو. (التليفزيون المصري).
منين أجيب ناس	مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالى زايد. محمد وفيق. حنان شوقى. محمود الجندي. إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
أنا وبناتى في الزحام	مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي. أحمد خليل. سيد عبد الكريم .أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).

علاء الدين والأميرة ياسمين	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٣٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح. أحمد عبد الوارث.ضياء المرغنى.هشام عبد الله. ناصر سيف. هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).
عصفور تحت المطر	مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز. تيسير فهمى. أحمد ماهر. وجدي العربى. سيد عبد الكريم. عزة بهاء. تهانى راشد. غسان مطر. هشام عبد الله. ضياء المرغنى. مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
همام وبنت السلطان	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر. علا رامى. وجدي العربى. غسان مطر. عايدة عبد العزيز. حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون المصري).
وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال - يقع المسلسل في ٣٠ حلقة - بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	٩٠ حلقة/ إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق
مسلسل غرباء في الحياة	البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.
٥ مسلسلات إذاعة –الكويت	المسلسل ٣٠ حلقة.
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى	إذاعة قطر.
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	إذاعة الكويت . إخراج أحمد مساعد
٣٠ همام وبنت السلطان	إذاعة البحرين - إخراج/ إبراهيم عيسى

قائمة كتب الدراسات النقدية عن أعمال الكاتب / السيد حافظ

١- الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.

٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى .

٣- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٤- السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٥- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية

٦- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.

٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى
إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.

٨- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م

٩- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات – إعداد الكاتب: أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م

١٠- امبراطورية المسرح – دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى ، الجزائر ط٢٠٢٠م.

١١- الهجنة الأجناسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.

١٢- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م

١٣- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى – ط ٢٠٢٠م

١٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ
إعداد: "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري – الجزائر - ط ٢٠٢٠م.

١٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا – إعداد: عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي – المغرب – ط ٢٠٢٠ م

١٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ – إعداد عفاف صغيرة ونادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.

١٧- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة

١٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش – الجزائر

١٩- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط ٢٠٢١.

٢٠- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد

الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.
٢١- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.
٢٢- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.
٢٣- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط٢٠٢١.
٢٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط٢٠٢١.
٢٥- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط٢٠٢١.
٢٦- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك" – د. حنان حطاب – ط٢٠٢١.
٢٧- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: دكتور / عزوز ختيم إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر ط٢٠٢١.
٢٨- فنيات الكتابة المسرحية " مسرحية امرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ – دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري – الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.
٢٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال و بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢
٣٠- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد: حمريط زهيرة - خلفة إيمان – ط ٢٠٢٢
٣١- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية دراسة بقلم ايمان خالد مهدي عمران – ط ٢٠٢٢
٣٢- البناء الفنى في الرواية الممسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط ٢٠٢٢
٣٣- تشكيل النّص غير الملفوظ فى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط٢٠٢٢
٣٤- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين (د. إبراهيم طه - أ. عبد اللّه الشيتى - أ. حسن عبد الهادي - د. نادر القنة - أ. وليد أبو بكر - أ. عبد القادر كراجة - أ. ناصر العودة (سليمان الشيخ - أ. ماجد الشيخ)
٣٥- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل

٣٦- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية. أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ
إعداد سعاد مدانى - نصيرة بن زموري
٣٧- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.
٣٨- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري
٣٩- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ وسالم بن حميش - ا.د. محمد عبازه
٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق - إعداد. نجاة صادق الجشعمى
د. خلود جبار عبيد - د. نزار شبيب العبادي - م.م. حيدر على الأسدي أ. سحر الجابري -
د. ستارعايد العتابى - م.م. زينب نوري لعيوس - أ. صالح البدري - د. خلود محمود عبود أ.
أحمد سعدون البزونى - أ. يوسف عبود جويعد)
٤١- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى
(د. محمد المنصور ،د. نرمين يوسف الحوطى ،د. محمد مبارك الصوري ،
أ. آمال الغريب ،أ. عبد الله عبد الرسول ،أ. عماد منصور المنصور ،أ. صالح الغريب ،
٤٢- أ. عبد المحسن الشمري ،أ. أحمد الرقعى ،أ. فيصل السعد ، أ. خليل الوادي.)
٤٣- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي
٤٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. هاجر مباركى - د. وفاء كمالو - د. سعيدة خلف - د. داليا بدوي - أ. شيماء أحمد رُميح - أ. رضوى جابر شعبان - أ. حسن الجوخ - أ. بسنت حسين - أ. مى جمال الشربينى
أ. طايبى فضيلة - أ. خيتوس آسيا)
٤٥- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا
إعداد: د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. فايزة محمد سعد - أ.د. سيد على إسماعيل
د. عايدي على جمعة - د. كاميليا عبد الفتاح - أ. إيمان الزيات - أ. رضوى جابر -
أ. أحمد حنفى - أمل سالم)
٤٦- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (د. نجاة صادق الجشعمى - أ.د. هاجر مباركى
د. أفكار أحمد زكى - د. سعيدة خلف - د. وفاء كمالو - د. كامليا عبد الفتاح
د. محمد مخيمر د. داليا بدوي - د. رائدة العامري - أ. إيمان الزيات - أ. احمد محمد الشريف
أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين - أ. فاديا سلوم - أ. رضوى جابر)
٤٧- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - إعداد : نجاة صادق الجشعمى.
٤٨- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية - السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى

٤٩- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا
إعداد : (سميحة بايفوح - والزهرة خنوش - وراضية كبور)
٥٠- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ - د. أمل درويش
٥١- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية - روايات السيد حافظ نموذجا - د. نجاة صادق الجشعمى
٥٢- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا - د. فايزة محمد سعد
٥٣- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ - د. هدى سعيد عبد العليم
٥٤- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ - سميرة أوبلهى
٥٥- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا - عبد الحق قرطيط
٥٦- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" — إعداد : عفاف صغيري و نادية زوالى
٥٧- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ - د. وفاء كمالو
٥٨- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ - د. كمال الدين عيد
٥٩- مملكة السرد - دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ - د. إبراهيم بوخالفة
٦٠- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى
٦١- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ - رشا دياب
٦٢- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى - السيد حافظ نموذجا
إعداد : د. حيدر على الأسدي
٦٣- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ
إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى
٦٤- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ - د. إبراهيم أبو خالفة
٦٥- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الأول - إعداد : نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. مصطفى رمضانى - أ.د عبد الرحمن بن زيدان - د. شنايف الحبيب - أ. محمد السعيدى أ. نصيرة يعقوبى - أ. عبد السلام بوسنينه - أ.د. عبد الكريم برشيد - أ. الهوارى بن يونس أ. نعيمة عبد لاوى - أ. محمد المحراوى - أ. ثوريا ماجدولين - أ. سعاد درير)
٦٦- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الثانى - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ. صفاء درويش - أ.د. عبد العزيز خلوفه - أ. نزيهة بن طالب - د. نادية فضمى أ. فاطمة حاجى - أ. سميرة أوبلهى - أ. سميرة لمسايح - أ. يمينة الراوي - أ. سعاد درير — أ. زروق أحمد - أ. أحمد مرزاق - أ. حميد حقون - أ. فاطمة زكاوى - أ. حليمة حقونى)

٦٧- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين
د. إبراهيم بوخالفة (أ. د./ ابراهيم بوخالفة - أ / ليلى بن عائشة - أ / هاجر مباركى
د / نادية سعدونى - أ / وافية بولفعة - أ / عائشة حمادو - أ / نصيرة علاك -
أ / كلثوم باجى - أ/ هيدتش اسماعيل - أ/ عبد النّاصر بن بناجى -
أ/ عبد القادر سرير عبد اللّه)

٦٨- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة- السيد حافظ نموذجا –
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر د. وفاء كمالو مصر
أ.د. السعيد الورقى مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر د. هاجر مباركى الجزائر
د. إبراهيم طه فلسطين د. منيرة مصباح أمريكا د. عبد العزيز خلوفة الجزائر
د. نادية سعدونى الجزائر د. أمال شوقى مصر د. عائشة حمادو الجزائر
د. ماهر عبد المحسن مصر د. وافيه بو لفعه الجزائر د. نصيرة علاك الجزائر
أ. فيصل صوفى اليمن أ. إيمان الزيات مصر أ. شوقى بدر يوسف مصر
أ. يوسف عبد المسيح العراق أ. سعيد فرحات لبنان أ. شاهيناز الفقى مصر
أ. عبد اللّه هاشم مصر أ. شفيق العمروسى مصر أ. سمير عبدالفتاح مصر
أ. محمود قاسم مصر أ. السيد الهبيان مصر أ. أحمد محمد الشريف
مصر) أ. عبد اللّه الشيتى فلسطين

٦٩- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر	د. ليلى بن عائشة - الجزائر
د. وفاء كمالو - مصر	د. منيرة مصباح - أمريكا
د. لبلبة فتحى – مصر	أ. ايمان حسين – مصر
د. خلود محمود عبود – العراق	د. نرمين يوسف الحوطى
أ. نزيهة بن طالب – المغرب	أ. فاطمة حاجى – المغرب
أ. يمينة الراوى – المغرب	أ. أمال الغريب – الكويت
أ. نعيمة عبد لاوى – المغرب	أ. ايمان الزيات – مصر
أ. بدور ذات – مصر	أ. عواطف الزين – الكويت

٧٠- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى- السيد حافظ نموذجا..
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧١- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية- السيد حافظ نموذجا - الجزء الثانى إعداد: نجاة صادق الجشعمى

٧٢- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة

٧٣- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٤- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. سعد أردش مصر | أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر | أ. بنيونس الهواري الجزائر | د. سميرة أوبلهى المغرب
أ. فاطمة زكاوى المغرب | د. أحمد العشرى مصر | أ. عادل النادى مصر
د. مازن الماحى مصر | أ. أحمد غانم مصر | أ. حليمة حقونى المغرب
أ. عبد الغنى داود مصر | أ. نصيرة يعقوبى المغرب | أ. محمود قاسم مصر
أ. محمد يوسف مصر | أ. أحمد الشريف مصر | د. ليلى بن عائشة الجزائر
أ. جبارى عبد الرازق الجزائر | أ. نادية فضمى المغرب | أ. أحمد فضل شبلول مصر
أ. شنايف الحبيب فلسطين | د. مصطفى عبد الغنى مصر | أ. محمد صدقى مصر)

٧٥- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٦- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى- السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(د. طالب عمران المعموري- د. رشا غانم - أ. سحر الجابري - د. نجاة الجشعمى – د. سعيدة خلف - د. مصطفى بوخال - أ. محمد عطية محمود - أ. سليم ميرة – أ. خالد ربعى - د. وفاء كمالو– أ. أحمد حنفى - د. رياض موسى سكران– أ. أشرف دسوقى على - د. داليا بدوي د. محمد مخيمر - أ. فهمى إبراهيم - د. خالد البوهى د. أدهم مسعود القاق أ. فاديا سلوم)

٧٧- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. كمال الدين عيد - أ. فاديا سلوم - د. جميلة رحمانى - د. حنان حطاب – د. ستار عايد العتابى – د. لبلبة فتحى خليفة - د. وفاء كمالو - د. أمجد ريان – د. إبراهيم بوخالفة – أ. دينا نبيل عبد الرحمن - أ. عواطف الزين - أ. فهمى إبراهيم - أ. أحمد فضل شبلول – أ. معتز العجمى - أ. أمين بكير - أ. محمد الدسوقى – أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين)

٧٨- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب- المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.

٧٩- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٨٠- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.

٨١- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث - كلية الآداب والعلوم

الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧ .
٨٢- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.
٨٣- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور وأختفاء أبو ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب . الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
٨٤- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف. الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
٨٥- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
٨٦- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب - نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
٨٧- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
٨٨- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
٨٩- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.
٩٠- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١" حبيبتى أنا مسافر والقطار انت و الرحلة الإنسان "١٩٩٢ - ١٩٩٣ بنيونس الهواري . (المغرب)
٩١- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
٩٢- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦ - ١٩٩٧. (المغرب).
٩٣- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ (المغرب).
٩٤- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلا والأمير وقميص السعادة د. عبد العزيز خلوفه. - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ .
٩٥- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
٩٦- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج "سندريلا" للسيد حافظ" سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي –مصر ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
٩٧- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف
٩٨- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس

٩٩- العتبات وبعثرة التيمات للسرد المهجن في المسرواية- السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١٠٠- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية- السيد حافظ نموذجًا– إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١٠١- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى – شهادة الماستر – جامعة بوضياف – المسيلة – كلية الآدب واللغات – للباحثتين حبيبة عرسلان – أسماء بن التومى - الجزائر
١٠٢- بنية الخطاب الروائى - دراسة لنص رواية قهوة سادة للسيد حافظ - رسالة ماستر – ٢٠٢٣- إعداد سميرة معشاشة- جامعة محمد لامين دباغين - سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.
١٠٣- التحليل العاملى في النص الروائى ،دراسة لنص رواية نسكافيه – شهادة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد عبد الرحيم خضار- جامعة محمد لامين دباغين - سطيف ٢- كلية الآداب واللغات- قسم اللغة والأدب العربى. الجزائر.
١٠٤- التجريب في الرواية العربية, رواية لو لم أعشقها للسيد حافظ أنموذجا- رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد بشيري فاطنة- جامعة زيان عاشور بالجلفة- كلية الآداب واللغات والفنون- قسم اللغة وآدابها. الجزائر.
١٠٥- تداولية الخطاب المسرحى للسيد حافظ ، مسرحية يوسف بن تاشفين أنموذجا- تمهيدي رسالة ماستر- ٢٠٢٣- أعداد ماحى عفاف- المركز الجامعى نور البشير- البيض ، معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية – قسم الآداب واللغات- الجزائر.
١٠٦- المسافة الجمالية في رواية حتى يطمئن قلبى, رسالة ماستر- ٢٠٢٣- إعداد: نهلة بركان, سارة سكات- المركز الجامعى – تيبازة- معهد اللغة والأدب العربى- الجزائر.
١٠٧- اللغة الشعرية فى رواية كابتشينو ، رسالة ماستر- ٢٠١٩- إعداد: ورده عطابى واشراق العمرى إشراف الأستاذ الدكتور العبقرى مفتاح خلوف - جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة. الجزائر.
١٠٨- مسرح السيد حافظ بين المسرح الطليعى والمسرح التجريبى - د. محمد عزيز نظمى سالم- مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رويا) - القاهرة- ٢٠٢٣.
١٠٩- إبداع السيد حافظ بين عشق الوطن وعطر النساء وهاجس التاريخ- مصطفى بوخال- دار خيال – الجزائر – ٢٠٢٣.
١١٠- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الأول – ط ٢٠٢٣.
١١١- الكاتب الروائى والمسرحى السيد حافظ في عيون كتاب و نقاد و أدباء مصر – الجزء الثانى – ط ٢٠٢٣.

مشاركات

- شارك في مهرجان قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق) مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبى مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر) مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت) مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة

موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com

https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

الفهرس